عنف التحرر

I

ما هو «الرأي العام العالمي» الذي يخاف منه «العرب الذين خافوا» ويحاولون أن يداروه ويسترضوه ، والذي غضب وهاج لحادثة ميونيخ ؟ انه « الاعلام ووسائله» وليس «الشعب». انه مجموعة من الأدوات والأشخاص العاملين فيها ـ أولئك الأدوات الأخرى ـ ، والتي هي ، جميعاً ، رهينة الرأسمال الصهيوني. لكن هذه الأدوات استطاعت ، بعوامل كثيرة ، أن تشيع جواً ارهابياً لصالحها في «الشعب» ، وهو بعامة ، أحد اثنين : إما أنه لا يبالي ، وإما أنه في قرارته ، يرفض الظلم من أي جهة جاء . وهو ، إذن ، في الحالتين ليس ، بالضرورة ، ضد العرب .

هذا يعني أن «العرب الذين خافوا» يدارون الوجه الآخر للصهيونية ،أعني الاعلام وأدواته ، ويسترضونه . فكأنهم يحاولون أن يتخذوا من الخصم حكماً . إن هذا «الرأي العام العالمي» (الأوروبي ـ الأميركي) ، لا يمثل غير الانحلال والتعفن والوحشية واحتقار الانسان والرغبة المرضيّة في استعماره وإذلاله واستغلاله . وكل لجوء الى هذا «الرأي» ليس ، في التحليل الأخير ، إلا خضوعاً له ، أي مزيداً من الخضوع للصهيونية .

لو أن هذا «الرأي العام» يصدر حقاً عن ذرة واحدة من الشرف واحترام الانسان وحقه في الحياة، لكان يرفض العنف الأصلي ،أي العنف الذي يستعمر، ولكان يقبل العنف الآخر ، أي العنف الذي يحرر .

II

القاعدة الطبيعية في العنف المستعمِر هو أنه تحول مستمر في اتجاه عنف أقسى. وحين يتجسّد هذا العنف في استعمار استيطاني، كما هي الحال في فلسطين، وفي روديسيا، مثلاً، — أي يصبح نظاماً، فانه ينحط عن مستوى الانسان والمدنية، الى مستوى الغاب والوحشية.

ومن هنا كان الرضوخ لهذا العنف والقبول به، أشد خطراً منه. ذلك أن العنف بذاته ظاهرة قد تحدث بعوامل كثيرة، كبقية الظواهر. لكن القبول به يصدر عن شكل من أشكال الرغبة فيه — فهو لا يعني تسويغه وحسب، بل يعني الى ذلك توفير الامكانية له، لكي يترسخ ويستمر. ان القبول بالعنف الأصلي انما هو عنف مزدوج.

III

المهمة الأولى، المهمة الانسانية بامتياز، في هذا العصر — عصر العنف المستعمر، هي، إذن، القيام بالعنف الآخر، العنف المحرِّر — أي العنف الذي يستأصل الوحشية ويعيد الحياة الى مستواها الانساني. ومهما يكن العنف المحرر «قاسياً»، فان مسؤولية الضحايا لا تقع عليه، وانما تقع على العنف الأصلي المستعمر. أضف الى ذلك أن الضحايا التي يسببها عنف التحرر أقل، بما لا يقاس، من الضحايا التي يسبّبها العنف المستعمر.

IV

صحيح أن استعداد العرب للرضوخ الى العنف المستعمر يرقى الى أبعد من نشوء العنف الصهيوني. ان له تاريخاً طويلاً. وثمة عوامل كثيرة، خارجية وداخلية، ساعدت على خلق هذا الاستعداد، أي على الاستسلام للأقوى، مادياً. غير أن لدراسة ذلك مجالاً آخر. ما أود أن أقف عنده، الآن، هو ظاهرة الاستعداد، بحد ذاتها. فهذه الظاهرة تكاد أن توجه الأنظمة وما يتبعها ويدور في فلكها من مؤسسات وتنظيمات — حتى أنها لتكاد أن توجه الحياة اليومية، والقيم والتطلعات السائدة.

ومنطق الفئات التي تتحكم بها هذه الظاهرة هو أنها تفضل العنف الأقل على العنف الأكثر. وهي تعني أن اسرائيل، في وضعها الذي وصلت اليه، عنف أقل، اذا قيس بالعنف الذي قد ينشأ عن الوضع الذي تطمح الى ان تصير اليه.

لكن هذه الفئات تنسى العنف الأصلي، حتى كأنها «تسلّم» به. وتنسى أنه ليس هناك عنف أقل أو عنف أكثر. فهناك عنف أو لا عنف. العنف، بتعبير آخر، واحد قلّ أو كثر. والموقف منه يجب أن يكون واحداً في الحالين. فنصف العنف أو ربعه انما هو عنف كامل. انه تماماً كالشر او الخير: فليس هناك نصف خير أو نصف شر. ولهذا فان مقابلة العنف القائم باللاعنف ليست إلا قبولاً بالعنف وقبولاً باستمراره. لهذا، أيضاً، لا يمكن أن يرد على عنف الاستعمار إلا بعنف التحرر.

V

الخطورة التي أشرت اليها، والكامنة في ظاهرة استعداد العرب للقبول بالعنف المستعمر، هي أن الظاهرة تحولت في نفس العربي الى عجز مرضي عن مواجهة العدو الحقيقي، من جهة، والى ممارسة العنف على الذات، من جهة ثانية — في نوع من الهرب أو التعويض.

من الجهة الأولى، يبدو العرب، واقعياً وعملياً، أنهم بلا قضية: ليس لهم رؤيا واضحة، وليس لهم، بالتالي، فعل واضح توجبه هذه الرؤيا. أبسط دليل على ذلك هو انعدام أية مبادرة، لديهم. فمن يفقد الوضوح يفقد، بالضرورة، المبادرة. العرب دائماً تابعون، لاهثون، صابرون.

ومن الجهة الثانية، لا يجوز للعربي الثوري أن ينسى أن الحياة العربية اليومية قائمة، بجميع تفاصيلها، على العنف. بدءاً من البيت، مروراً بالعائلة والمدرسة، وانتهاء بالمؤسّسات والتنظيمات الاجتماعية والتشريعية والثقافية. ولا نتحدث عن السياسة وممارساتها. فقتل الانسان، بشكل أو آخر، اسهل الممارسات في هذه السياسة. فالإنسان، في منظورها، هو الرأسمال الأدنى. يكفي أن تعارض، أيها العربي، مجرد معارضة، أن تكون لك وجهة نظر غير «رسمية» لكي تنفى من الحياة الاجتماعية، سجناً أو تشريداً أو قتلاً. فالعنف العربي موجّه الى داخل — الى الذات العربية نفسها. انه العنف ضد

البنية العربية بالذات ، – ضد المواطن الآخر ، الوجه الثاني للأنا . كأن العربي يتـــداوى من عجزه عن قتل «العدو» ، بقتل «نفسه» . وكأن المجتمع العربي اقتتال وتآكل ذاتيان .

وهذا العنف ليس موضوعياً : أي أنه ليس ضد الطبيعة من أجل السيطرة عليها ، ولا ضد العدو الأصلي الذي يسيطر على ثرواته . وهو ليس طبقياً : أي أنه ليس وليـــد الصراع بين طبقة مسحوقة تنهض ، وطبقة ساحقة تسقط . وليس وليد الصراع بين إرادة الجمود وإرادة التغيّر ، أو بين التقليد والابداع .

هذا العنف «شخصي» محض . امتداد للثأر القبلي ، أو للحقد العائلي ، أو هو وليد التنافس والمزاحمة . انه عنف الصراع بين فئات تريد كل منها أن تملك وتستأثر . انه عنف في مستوى الغابة ، هو الآخر ؛ عنف بين آكل ومأكول .

VI

عنف ميونيخ (ولا أذكر وجوهه التي تحـدث عنها آخرون) جزء متميّز وفذّ من العنف المحرر الشامل الذي لا يحرر العرب من العدو وحسب ، وانما يحررهم كذلك من عجزهم المرضي ومن ممارسة العنف على الذات .

واذا تذكرنا أن الحروب الـــتي خاضها العرب «الرسميون» ضد اسرائيل ، منذ نشأتها ، لم تثر كلها من ردود الفعل في اسرائيل «والرأي العام العالمي» إياه، ما يوازي الردود التي أثارها حادث ميونيـــخ ، عرفنا أن ذلك عائد لسببين : الأول أن عنف ميونيخ ثوري حقاً ، والثاني أنه صحيح وفعّال حقاً .

وهذا هو المعنى الأعمق لعنف ميونيخ : ينقل العرب من اجترار الذات الى القبض على الموضوع ، من الدوار في الداخل ، الى مواجهة الخارج . ينقلهم ، بكلمة ، من تدمير الذات الى تدمير العدو .

أدونيس

٢٠ ايلول ١٩٧٢

سمير الصايغ

ملاحظات حول الحركة المسرحية في لبنان

١ – البدايات الاولى

تبقى حركة المسرح في لبنان ، وفي العالم العربي ، وما تثيره من أسئلة ومشكلات حول وجودها وحول مستقبلها ، أكثر أهمية مما تقدمه هذه الحركة من اعمال مسرحية . أي ان المسرح العربي توق الى الإبداع أكثر مما هو وجود إبداعي ، ومشروع ثقافي مستقبلي أكثر مما هو حضور فني يحمل حرارة الفن وفعله .

ومن يتأمل البدايات الأولى للمسرح العربي التي كان لبنان منطلقاً لها ، يلاحظ ان المسرح نشأ كعدوى ثقافية ، لا كنتيجة لولادة معان جديدة تمت في أعماق الانسان العربي ، وتجسّدت بشكل فني جديد لاختلافها عن المعاني الفنية الأخرى .

تمّ ذلك بعد انفتاح العالم العربي على ثقافة الغرب ، وبعد ان وجد المثقفون العرب أن المسرح بشكل في الغرب جزءاً من الثقافة الغربية ، شارك ، طيلةهذه القرون ، في إرواء عطش الانسان ليفهم ذاته والآخرين والحياة ، وأنه وسيلة أساسية للتعبير عن الإنسان . وامام هذه الحقائق شعر هؤلاء المثقفون بضرورة وجود المسرح في العالم العربي .

من هنا كان المسرح وليد رغبة ثقافية، ووليد شعور بالنقص تجاه الثقافة الغربية وتراثها، ولذلك جاءت هذه الولادة ولادة قسرية، لا ولادة طبيعية، ذلك أن الفن لا يولد نتيجة الرغبات.

واذا كان المسرح شكلاً واتجاهاً ولوناً من ألوان الثقافة الغربية، فليس بالضرورة ان ينقل هذا الشكل الى ثقافة أخرى حتى تكتمل هذه الثقافة. فلا تقاس الثقافات بعدد فنونها وأشكالها ونماذجها الفنية، بل تقاس بما تطرحه هذه الفنون من معان ورؤى جديدة. فليس المهم، من هذه الناحية، كثرة الروافد، بل الماء المتدفق في المجاري: الى أين يتجه ولمن؟والمهم كذلك قدرته على الاستمرار وبعث الحياة حوله.

هذا الفهم الخاطىء للثقافة كان سبباً في نقل المسرح الغربي الى العالم العربي كشكل لا كمضمون، وهو منذ مارون النقاش (١٨٤٨) يحافظ على شكله كصفة غير قابلة للنقاش، وصار البحث يتجه الى تعبئة هذا الشكل بمضمون يتناسب وذوق المجتمع العربي.

ومنذ ذلك الحين والمشكلة لم تحل، لأنه من غير الممكن ايجاد مضمون لشكل، جاهز سلفاً. وهذا ما يفسر وجود عدد كبير من المخرجين والممثلين، خلال قرن ونصف القرن من ولادة المسرح العربي، وانعدام المؤلفين المسرحيين. لذلك ظل المسرح العربي مشكلة فنية شكلية لا قضية انسانية، بمعنى انه لم يستطع تجاوز الوسائل للوصول الى المعاني.

٢ – البدايات الحديثة

حين كانت حركة الشعر، قبل خمس عشرة سنة، ترفع شعاراتها في التجديد، طارحة مسألة الحداثة وضرورة التحرر من ثقل الماضي، كانت حركة المسرح في لبنان تولد في هذا الماضي مستسلمة له راضية به. والماضي هنا، ما احاط المسرح الغربي من قواعد وصفات، ووجهات نظر، وما طرحه من نظريات وأفكار، اجتهد العاملون في المسرح اللبناني في تبنيها وتجسيدها في اعمالهم المسرحية. وهكذا، طيلة هذه السنوات، اقتصر هم المسرحيين في التفتيش عن

صفات لتسويغ وجود المسرح ، وضرورة هذا الوجود . بمعنى آخر ، لم يكن المسرح اللبناني حضوراً يحمل صفاته ، كما هو المفروض في كل حركة فنية جديدة تتيح للانسان فرصة الفرح والثقة في صنع العالم حوله وبنائه كما يريد ، بل حوّل المسرحيون اللبنانيون المسرح - بسعيهم الى اعادة تجسيد هذا الماضي - الى نظريات ثابتة ومطلقة وحولوا الابداع فيه الى مجرد قدرة في تطبيق القواعد والأصول التي قام عليها هذا الماضي .

من هنا ظلت الحركة المسرحية حركة مدرسية، ودليلا على ما هو موجود، تُعرّف وتشير ، وتعلّم ولا تخلق او تبدع . ونتيجة لذلك ، صار الماضي بالنسبة الى العاملين في المسرح وسيلة لتحقيق الحاضر ، وتحقيق الإنسان معاً ، وفي ذلك مخالفة لجوهر الابداع الذي يحقق الانسان بدءاً من ذاته . فما يظنه العاملون في المسرح انه عائق في طريق إبداعهم ، ككون هذا المسرح ما يزال في بداياته ، وانه لون جديد لم يعرفه الانسان العربي في ماضيه ، هو في الوقت ذاته ، من الصفات الايجابية لكل عمل ابداعي جديد . إنه بالتالي فرصتهم الوحيدة لكي يتحول المسرح من قواعد وأصول وضعها القدماء ، الى قواعد وأصول يبدعها المعاصرون ، تكون صورة عن عواطفهم وأحاسيسهم وفهمهم وخفقات قلوبهم ، حتى يتحول المسرح من شكل فني له صفاته الخاصة ، الى ابداع يلتقي مع كل الابداعات الأخرى ، تتحول الحياة نفسها معه ، من كونها ملكاً للقدماء ، فتصبح ملكنا نحن ، نعيشها كما نريد لا كما يريد الآخرون أن نعيشها . عندها لا يعود الماضي حاجزاً ، بل يصير دافعاً ، اذ تسقط عنه تفاصيله الجزئية ليبقى جوهراً انسانياً يفيد حركة الانسان في رغبته الى مزيد من التقدم .

هذا الابداع تحقق في الشعر العربي الحديث، بتجاوزه أشكال الماضي ، دون ان يسيء الى ابداع القدماء ، أو يلغيه ، اي بالتقائه مع المبدعين في الماضي ، عن طريق اختياره لنفسه ، لا عن طريق اتباع الوسائل ذاتها التي اتبعها القدماء . وقد تحقق هذا الابداع عندما أصر الشعراء المحدثون على مجابهة المستقبل انطلاقاً من مخالفة الواقع والتناقض مع قيمه وذوقه الفني وفهمه للفن ، اي عندما تناولوا الواقع كحركة تحمل القدرة على تجاوز نفسها ، لا كصورة تتكرر باستمرار غير قابلة للتغيير . من هنا كان الشعر الحديث مغامرة تحمل معنى

الحرب ، واذا كان المسرح لا يستطيع ان يتحول الى مثل هذه الحرب ، ينتصر عليه الواقع نفسه ، ويحوله الى مظهر اجتماعي غير فعال ، أي يجرده من صفاته الفنية المغيّرة ويحمله صفات العمل المسلّي التابع ، لا العمل الطليعي الرائد .

الحركة المسرحية في لبنان ، حتى الآن ، لم تعرف معنى الريادة ، فما يميز مخرجاً عن آخر ومسرحية عن مسرحية ليس ما يطرحه هـذا المخرج من فهم جديد للإنسان والواقع أو الحياة نتيجة تجاربه بل ما يتبناه ، او يرفضه من تاريخ المسرح الغربي ، من نظريات ووجهات نظر . فما يميز منير أبو دبس ، مثلاً ، عن جلال خوري ، رغم الاختلاف الظاهر في ما قدماه من أعمال ، ليس آتياً من تباين رأييهما في الابداع ، بقدر ما هو آت من تباينهما في الاختيار ، أو في التذوق لمنطلقات مسرحية غربية . وهكذا فالمسرحي اللبناني متحزب ، لا مبدع .

لا يسعى هـذا الكلام الى تعميق المسافة بين شرق وغرب ، ولا بين ماض وحاضر ، وبين فن وفن ، بل يسعى الى تعميق المسافة بين الإبداع والتقليد. فيوم يكون مسرحنا حضوراً فنياً قائماً بذاته ، خالقاً قواعده وقيمه واتجاهاته ، يتحول عندها كل إبداع الى غذاء له ، سواء كان هذا الابداع ماضياً أو بعيداً عنا ، ويكون بالتالي ، حاضرنا منطلقاً الى فهم الماضي واغنائه ، لا العكس.

٣ ــ النص العربي

سنة ١٩٦٧ رفض بعض الممثلين اللبنانيين الذين أسسوا الحركة المسرحية الحديثة في لبنان ، العمل في أية مسرحية مترجمة الى العربية ، او مقتبسة . ودافع ميشال نبعه بالاتفاق مع انطوان كرباج وريمون جباره ، عن هذا الرفض بقوله ما معناه أنهم يرفضون النصوص المترجمة ، ليس لأنهم ضدها ، بل لأنهم يشعرون أن عملهم فيها ليس له معنى حقيقي . كان هذا الرفض يحمل أكثر من مجرد اعتراض على الترجمة بحد ذاتها ، فهو يتعداها الى مفهوم المسرح وغايته في مجتمعنا وواقعنا بالذات . انه موقف من مضمون عمل الممثل ودوره في الابداع المسرحي كذلك . فعندما يرفض ممثل العمل على نص مترجم فهو ، بالتالي ، يرفض أن يكون الممثل أداة ، والتمثيل حرفة . وهكذا كان هذا الرفض إشارة

لمواجهة صادقة لواقع المسرح اللبناني ، جاءت بعد ممارسة طويلة تفرض على العاملين فيه ان يطرحوا الأسئلة الأساسية والمهمة ، ليس بالنسبة الى الترجمة وحدها ، كما حدث ، بل بالنسبة ، كذلك ، الى المسرح ككل . فماذا حدث ؟

بعد هذا الرفض ، أخذ المخرجون يفتشون عن نص لبناني ، أو عربي لتقديمه ، دون اية مناقشة جادة للمشكلات الأخرى ، وصار همهم تبديل اسم اجنبي باسم عربي . غير أن هذا التفتيش لا يحل أية مشكلة ، بل إنه ، على العكس ، يعقّدها أكثر مما يجب ، لأن هذه الطريقة تجعل من العمل المسرحي عملاً مقسماً الى اجزاء يتم تركيبه وصنعه جزءاً جزءاً ، لا عملاً ينمو ككل . وهو يذكر بالشاعر الذي يفتش عن القوافي والمفردات ، بعد أن يختار الموضوع والوزن لينظم قصيدته . وهذه الطريقة تفترض بالتالي ، أن كل شيء أصبح جاهزاً ما عدا النص . وهذا مخالف لأي ابداع أصيل وصادق ، لأنه يفرض على الكاتب شروطاً وقوانين كثيرة خارجة عنه ، ويحيله الى صانع ، أو موظف تنحصر قدرته وابداعه في صب افكاره وآرائه ومشاعره في قالب مصنوع .

المفروض ، ليس فقط ان يكون لكل نص شكله الخاص به ، بل ان تكون الكتابة المسرحية تحمل معها أشكالها الجديدة المتميزة عن أي شكل مسرحي معروف ، كما هو واقع كل إبداع ، بحيث يتحول المسرح ، بما فيه من مخرجين وممثلين وكتاب ، الى حركة ترسم تاريخها بخطواتها الساعية الى الاكتشاف ، لا في الدوران حول آثار قديمة فقدت كل حياة . غير أن المخرجين اللبنانيين حين عجزوا عن ايجاد نص لبناني أو عربي – لأن هذا النص كما تحدده لنا المفاهيم الغربية غير متوفر – تطوعوا للكتابة . وهذا ما حدث فعلاً في السنتين الأخيرتين ، إذ أن أكثر من مخرج مسرحي لبناني تحول بين ليلة وضحاها الى كاتب ومؤلف ، وظل ، في الوقت نفسه مخرجاً ، وأحياناً ممثلاً . وفي هذا تأكيد آخر على أن الحركة المسرحية في لبنان ، حركة شكلية همها الوحيد استمرار المسرح كشكل ، لا كإبداع ، وكمظهر اجتماعي ، لا كموقف ثقافي حضاري . وما اعلن عنه العاملون في المسرح اللبناني من منطلقات فنية ومفاهيم عن المسرح لم تتجاوز ، حتى الآن ، التفاصيل والجزئيات . اي أن هذه الحركة لم تستطع أن تكون لها اتجاهات مسرحية تنطلق من مرتكزات واضحة تكتمل وتتعمق مع كل عمل جديد . وهذه المنطلقات المعلنة لم تأت نتيجة

درس أو تشخيص للأعمال المسرحية التي قدمت ، ولم تنطلق من العمل الفني نفسه ، بل جاءت نتيجة مطالعات لاتجاهات مسرحية عالمية متفرقة : « الممثل هو المسرح » ، « المسرح يرصد الواقع » ، « المسرح وثيقة اجتماعية سياسية انتقادية » ، « المسرح هو النص » ، « المسرح عمل جماعي هادف » ، « غاية المسرح تسلية الناس » الخ . ان هذه الشعارات التي تسعى لأن تكون مذاهب فنية واتجاهات او تحديدات للعمل المسرحي تبقى في جوهرها صفات قد يتضمنها عمل مسرحي واحد ، وتبقى كلاماً عاماً دون فائدة ما لم تتجسد في عمل فني يعطيها معانيها الحقيقية وينقلها من عالم التجريد الى عالم الوضوح والفعل .

المهم دائماً ليس الوقوف عند الوسائل ، بل عند المعاني ، والفن في حضوره الشامل معنى من معاني الوجود ، وما تجسّد الفن في اشكال ومظاهر مادية ملموسة ، الا شهادة ودليلا على حضوره في الزمان والمكان وفعله فيهما . من هنا لا نستطيع ان نحدد الفن بدءاً من الأشكال التي يتجسّد فيها ، كما اننا لا نستطيع ان نصف هذه الأشكال قبل تجسّد الفن نفسه . لذلك تبدو هذه المنطلقات مجرد كلام . اذ اننا لم نجد حتى الآن عملاً مسرحياً كان فيه الممثل هو المسرح يختصر فيه كل المعاني الفنية مستغنياً ، بالفعل ، عن النص والوسائل الأخرى ، كما أننا لم نجد المسرحية الوثائقية ، ولا المسرحية السياسية التي تعطي للسياسة ، أو للواقع ، المعاني الجديدة المتميزة عما تستطيع ان تؤديه لنا الصحافة ، أو الوسائل الاعلامية المتنوعة .

٤ — الجمهور

ليست مشكلة « الجمهور » مشكلة خاصة بالمسرح ، بل تتعداه الى باقي الفنون ، والى السياسة والثورة . وأهمية الجمهور في الفن أنه الأرض الخصبة ، حيث تتفتح بذور الفن وتثمر ، وأنه كذلك الطرف الآخر في الحوار ، معه يكتمل الكلام ويتجسّد في أفعال ، ودونه يبقى الفن مشروعاً وأمنية ، وخطوطاً مرسومة في ضباب المخيلة وحنايا القلب . ومع الجمهور يتحول الفن الى نار تشتعل وتضيء . ويؤلف جمهور الفن جزءاً أساسياً في عملية الابداع ذاتها ، فهو ليس طرفاً سلبياً ينحصر دوره في أن يتلقى ما يُعطى ، وما يقدم

اليه ، بل يشارك بقبوله وذوقه واستجابته ، أو رفضه في صنع ما يقدم اليه . وجمهور المسرح يأخذ صفات أكثر وضوحاً ومباشرة . فحضوره ضرورة فنية ، أولى وأساسية ، وهو لذلك يكتسب أهمية كبرى في استمرار الحركة المسرحية ونموها .

غير أن علاقة الحركة المسرحية في لبنان مع الجمهور ابتعدت عن هذه المنطلقات وأخذت طريقاً آخر . فالجمهور بالنسبة للواقع المسرحي في لبنان ، جمهور «شباك التذاكر» وجمهور الاستهلاك وجمهور المصادفة ، الذاهب الى المسرح للتسلية أو تمضية الوقت ،تمشياً مع السلوك الاجتماعي .ونتيجة لذلك أخذ العاملون في المسرح في السنوات الماضية يتوجهون بأعمالهم لتغذية هذا الجمهور بالذات ، اي ان فهماً معيناً لهذا الجمهور أصبح جزءاً ضرورياً في أي عمل يتم تحضيره وتهيئته ، فيستغل ذوق هذا الجمهور لمزيد من النجاح المادي . بمعنى آخر ، اصبح هم المسرحيين منحصراً في معرفة ما يحب الجمهور وما يكره ، ما يرضي غرائزه وما لا يرضيها دون مناقشة هذا الذوق أو تجاوزه الى ما هو أعمق وأصح . وصار الاقبال الجماهيري مقياساً فنياً . فالمسرحية الناجحة هي التي استطاعت استقطاب العدد الكبير من الناس ، والتي بلغت ارباحها الحد الأقصى ، لا التي استطاعت ان تفتح الحوار وتثير الأفكار وتدفع الى عمل جديد . في هذا العمل يتحول الجمهور الى جمهور ثابت مطلق في التذوق والقيم ، دون أية فعالية خالقة ومتقدمة ويتحول الفن معه الى نوع من الأساليب التابعة الساعية الى الإثارة الترفيهية ، ويصير الفنان مجرد بائع للتسليات .

إننا كما نسعى الى فن جديد ، نسعى الى جمهور جديد ، وهذا المسرح الجديد هو بداية ، وكل بداية تأسيس لفهم جديد وقيم جديدة ، وكل تأسيس هجومي تحريضي بالضرورة لا يتوجه الى ما هو موجود ومنته ، بل يتوجه الى ما يجب أن يكون. ينطلق من الصحيح الى الأصح ،ومن الانسان في الحاضر الى الانسان في المستقبل . وليس المهم هنا جمهور العدد الكبير أو جمهور الاستهلاك بل جمهور الفاعلية ، وجمهور الفعل والحوار ، ومثل هذا الجمهور يكتشف ويخلق بواسطة المسرح نفسه . لكل مسرح جمهوره الخاص ، او بالأحرى كل فن يخلق جمهوره ، لانه يحمل معه بذور حياة جديدة . وقد ينحصر هذا الجمهور في عدد قليل ، في البداية ، لكنه كاف لحمل هذه البذور وزرعها لا في الواقع وحسب ،

بل في الزمان والتاريخ ، كذلك. ولا ينحصر هذا الجمهور في مكان وزمان معينين . اليس جمهور المسرح اليوناني موجوداً كذلك في القرن العشرين ؟ اليس جمهور الشعر العربي القديم هو نحن أيضاً ؟ ان جمهور الفن كجمهور الثمرة والوردة : نضوج الثمرة إغراء للآخرين ، وعطر الوردة طريق اليها .

٥ – المسرح السياسي

تبدو تسمية المسرح السياسي التي أطلقها البعض على بعض الأعمال المسرحية تسمية خاطئة لمسرح هو ، في الواقع ، مسرح انتقادي اجتماعي ، كانت السياسة فيه وسيلة لابراز بعض الملاحظات النقدية عن الواقع الذي نعيشه ، والذي يعرفه الجميع – ساعد عليه وشجعه جو الحرية في لبنان – مما جعل هذه المسرحيات ، مسرحيات آنية لم تستطع الصمود أمام مفاجآت الواقع نفسه .

ماذا بقي مثلاً من مسرحية « مجدلون » الآن ؟ وماذا بقي من مسرحية «جحا في القرى الأمامية» ؟ ان نجاح هاتين المسرحيتين ، الجماهيري ، وما أثاراه في حينه من مناقشات ، لم يكن نتيجة ما طرحتاه من مواقف سياسية ، بل نتيجة ظروف اجتماعية – سياسية كانت آنذاك موضوع نقاش بين اللبنانيين، وهو نقاش أحدثه الواقع لا الفن . والدليل على ذلك ، انه ، حين اعيدت «جحا» للمرة الثانية لم تلاقِ ما لاقته من اقبال جماهيري في المرة الأولى ، والسبب في ذلك بسيط وهو أن الظروف التي كانت وراء نجاحها تغيرت وتبدلت .

السياسة في الفن موقف ، ورؤيا شاملة لحركة الانسان ، والمجتمع ، ترسم صورة الانسان في المستقبل ، انطلاقاً من فهم تجارب هذا الانسان الماضية والحاضرة ، اي انها تبدأ حيث يتوقف الحاضر . انها تهيء الانسان ليكون مستعداً وجاهزاً للعمل الجديد . وانطلاقاً من هذا الموقف ، كانت السياسة في المسرح اللبناني ، تنقل الواقع الى المسرح – بل كانت جزءاً منه – دون ان تسعى لتجاوزه الى جوهر حركة الواقع . وهي في آن تنقله كواقع خارج عنها وخارج عن الجمهور في آن . أما انتقاد هذا الواقع ، أو بالاحرى الاستهزاء به

و التهكم عليه ، كما كان يحدث ، فلم يكن بدافع رغبة عميقة في فضح الأخطاء او التحريض عليها ، ولم يكن جزءاً من مخطط هادف ، وإنما نشأ لكون هذه الاخطاء تؤلف موضوعاً حساساً مثيراً يعجب الجمهور . وفي كثير من المسرحيات «السياسية» تحول الواقع العربي او اللبناني ، سواء كان هذا الواقع محصوراً في الشعب او السلطة ، الى موضوع للهجاء ، حيث كان هذا الهجاء وما يثيره من ضحك واعجاب هو الغاية الأخيرة التي يقوم عليها جوهر هذا العمل المسرحي .

بمعنى آخر تحول النقد السياسي الى «نكتة» وأخذ «صلاحها» للمسرح يقاس بقدر ما تكون جارحة أو مثيرة للضحك .

٦ – المسرح والتراث

يأتي الاهتمام بنماذج وأشكال مسرحية عربية تراثية ، كرغبة في الوصول الى مسرح عربي أصيل يتخذ صفات يتميز بها عن المسرح الغربي ، كما يدعو الى ذلك المخرج المغربي «الطيب الصديقي» والذي يؤكد ان أشكالاً مسرحية متعددة كانت موجودة في التراث العربي القديم ، تمكن العودة اليها . غير أن ذلك لا يكفي ، فسواء وجدت اشكال ونماذج مسرحية عربية قديمة أو كان للمسرح العربي جذور ومنطلقات في الماضي السحيق ، فانها تبقى عاجزة عن خلق ابداع مسرحي أصيل . فالاصالة ليست في الرجوع الى أشكال التراث والاستناد اليها ، او اعادة احيائها مرة اخرى ، لأن التراث ليس مجرد أشكال . اي انه ليس ما تركه لنا الاسلاف من قصائد وكتب وحكايات ورسوم ، وانما هو مجموع القيم والمفاهيم التي كانت وراء ما تجسد من أعمال فنية . وهو بالتالي كلي شامل وليس أجزاء منفصلة . اي ان الرجوع اليه ، يجب ان يتناوله كنتاج يجمع كل مظاهره الشعرية والمسرحية والفكرية والاجتماعية ، وان يتناوله في الوقت نفسه ، كحركة قابلة للنمو باستمرار ، لا كثبات . أما الاستفادة منه فهي في الحوار معه ومناقشته وفي الاختلاف معه أو رفضه . فالتراث موجود لانني انا موجود ، وهو يستمد وجوده الابداعي من وجودي الابداعي ، اي أن وجودي جزء من وجوده . فطريقة فهمي لشعر المتنبي مثلاً تغني هذا الشعر او تسطحه ، تحييه

او قيمته . ففاعليــة المتنبي اخيراً ، هي فاعليتي . ولهذا فان احياء التراث من جديد ليس في كتابة فن يأخذ النماذج التراثية قواعد للابداع ، وانما هو في كتابة فن يضيف جديداً أو على الأقل يصل الى العمق الذي وصل اليـه القدماء . فالمتنبي من هذه الزاوية معنى من المعاني ، وحقيقة من الحقائق وليس اسلوبــاً وفصاحة ولغة .

من هذا المنطلق، لا يفيد المسرح العربي استلهامه لنماذج تقترب من مفهـوم المسرح ، سواء وجدت هذه الـنماذج ام لا ، وانما يفيده فهمه للقيم العربية التي سادت والتي ما تزال تتحكم في فهم الانسان العربي المعاصر ، لواقعه ولتاريخـه وللعـالم ، وفي مناقشة هذه القيم والعمل على طرح قيم جديدة . فالمسرح ليس شكلاً ، انه معرفة جديدة تفيد الانسان وتزيد من قدرته على اثراء حيـاته . والاصالة هنا ، هي ما يحمله الفن من قدرة على التأثير والفعل وليس فيما يحمـله من صفات .

حين يتوصل المسرح العربي الى مثل هذه المعرفة الجديدة يتوصل بالضرورة الى نماذج واشكال مختلفة عن النماذج المسرحية الغربية ، لان الاختلاف عندئـذ لا يعود اختلافاً بين الشرق والغرب ، بل يصبـح اختلافاً بين حاجة مجتمع إنساني ومجتمع آخر ، بين ما يسعى الى تحقيقه هذا المجتمع وما يحققـه المجتمع الآخر .

سمير الصايغ

كمال ابو ديب

في ايقاع الشعر العربي :
نحو بديل جذري لعروض الخليل

١

عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش . ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني ، فلقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر . بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء ؛الغناء المرهف ، المنسرب ، المائج ، الراقص، الصاخب أحياناً ،الهامس أحياناً ، والهازج الراجز أحياناً .

تنامت الفاعلية الشعرية وازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري . لكن الحس المعجز بحركة الايقاع وتغيراته كان ، دون شك ، خصيصة فطرية جذرية في الانسان ـ الشاعر ، ومؤسساً حيوياً قد يكونأثره أعمق بكثير مما نقدّر له الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذه الصور التي اتخذها . لم يكن حس الايقاع ، كما يمكن أن يسمى ، شيئاً يكتسب بالمران على مقومات نظرية ، او بالتثقف الذي يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تحدد «صحيح الشعر وفاسده» . هذه حقيقة جذرية : إنها من الأهمية بحيث ينبغي أنتظل طرية بالبال عند التعرض لدراسة الايقاع في الشعر العربي .ولنقدر أهميتها بعمق،لا بد من تأكيد مسلّمة تنسى ـ هي أنالفاعلية الشعرية استمرت

تعبّر عن ذاتها ، وتطور الأشكال التي تتخذها ، لزمن يتجاوز – بأي تقدير كان – ثلاث مئة سنة ، قبل أن يتاح للعقل العربي أن يتصور نظاماً نظرياً كلياً لوصف الايقاع الشعري وتحليل مكوناته .

كان العقل الذى اهتدى أولاً الى ادراك التشكلات الايقاعية وانماطها ، في القرن الثاني للهجرة ، عقلاً مكتنهاً ، منقباً ، يعود الى الجذور . وامتاز هـذا العقل بسمتين قد تكونان الصق السمات بالعقل المبدع الكاشف : القدرة الفذة على الملاحظة الدقيقة والاستقراء المتقصي الحذر ،والقدرة الماثلة على حدس وجود النماذج والانماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحلّلة – ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف هذه الانماط واحتوائها .

ولئن كان الخليل بن أحمد ، العقل البارع الفذ ، قد وصل الى اكتشاف نماذج الايقاع عبر الالهام أو الحس الموسيقي المرهف [١] ، فانه لم يكتف بما يأتي عـن طريق هاتين الظاهرتين من حدس وادراك عام ، وانما قدم تحليلاً عميقاً أعطاه صفة شمولية وابعاداً ذات انتظام رياضي واضح.وأود هنا أن أسند أهمية كبيرة لهذه الحقيقة – حقيقة كون عمل الخليل تعميماً ذا قواعد نظرية وأبعاد رياضية، ارتكز على استقراء دقيق لنسبة معينة – لا شك أنها كانت عالية – من الانتاج الشعري الذي عرفه . يتضمن هذا التقرير نقطتين ينبغي أن تؤكدا : أولاً ، أن **الخليل قام بمحاولة لوصف نماذج الايقاع ووحداته المكونة كما بـدت له ، ولم يقدم تقعيداً علمياً لما يجب ان يكون عليه الايقاع في الشعر العربي ؛ ثانيـاً ، انه افترض وجود مركبات أساسية خلق باعتمادها بناء نظرياً منتظماً شموليـاً لم يشترط في معطياته الحتمية أن تكون دائماً صورة وصفية للمعطيات الحقيقية** التي أنتجتها الفاعلية الشعرية في نشاطها الخلاق .

في عصور الحيوية الفكرية ، تابع العقل العربي محاولة وصف الايقـاع في الشعر ، وفهم المفكرون العرب الأسس الحقيقية لعمل الخليل . لقد **رفض الأخفش** [٢] تقبّل بحرين من بحور الخليـل على أساس من منهجية أصيلة في الدراسة ،هو كونها لم يستعملا ، بنسبة تسمح بتقبلها ، من قبل العرب أنفسهم. كذلك نجد أبا العتاهية – أي الفاعلية الشعرية نفسها – يقول ما معناه **أنه أكبر من العروض** [٣]، أي أن الفاعلية الشعرية هي المنتجة للايقاع وعلى علمـاء العروض أن يصفوا ما تنتج . بالنفَس ذاتـه من الحيوية الفكرية ، اكتشف

الأخفش تشكلاً إيقاعياً لم يتنبه اليه الخليل وأضافه الى البحور الخليلية [٤] واستمرت الفاعلية الشعرية ذاتها تتحرك دون أن تحصر نشاطها في نطاق ما حدده الخليل من مقاييس . لكن عصور التحجّر الفكري أتت تترى . وكما جمّد الدارسون بعد عبد القاهر الجرجاني — الناقد المدهش — نظرياته المرهفة في اكتشاف الابعاد الأصيلة للخلق الأدبي ، في قوالب جامدة [٥] ، كذلك جمّدوا حيوية علم الخليل في قوالب ميتة ، معقدة ، تحولت عن غرضها الأساسي — وصف الايقاع الشعري — الى التقنين لما يسمح به وما لا يسمح به من تشكلات ايقاعية . هكذا انقلب فن وصف الايقاع الشعري الى علم « **يميّز به صحيح الشعر من فاسده** » كما حدد العروضيون مجال نشاطهم [٦] .

من الصعب الحدس بما كان يكون عليه العقل العربي الآن — والثقافة العربية ، والحياة العربية — لو أن المناهج التي استهدفت الكشف ، والعودة الى الجذور ، والوصف الموضوعي المتعاطف ، لم تجمّد في قوالب فارغة إلا من مصطلحات ضئيلة الجدوى . لكننا قد لا يكون من الصعوبة بمكان عظيم أن ندرك أن تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعها الخليل في أطر شكلية جاهزة قد أدى الى وضع مُزْرٍ فقد فيه العقل العربي الاهتمام بتحليل الايقاع الشعري نفسه (والقدرة على مثل هذا التحليل) باعتباره فاعلاً حيوياً في كل عمل فني يُتلقى . هكذا عجز الدارسون عن تحسّس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة لأبي تمام والمتنبي ، مثلاً ؛ كما عجزوا عن التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى سيئة ، مكتفين بالقول إن كلا منهما جاءت على وزن الطويل ، مثلاً ، او الخفيف ، او غيرهما .

كان النظام الذي أقامه الخليل معقداً صعب التحصيل . يروي ذلك الخليل نفسه في قصة ممتعة [٧] . وجاء الدارسون بعده لا ليحاولوا تسهيل النظام باعادته الى أصول جذرية أقل تعقيداً ، بل ليزيدوا في تفرعاته وتداخل مشكلاته . نظموا العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبوبوه ، لكنهم لم يسهموا في إبراز قيمته لفهم العمل الفني إطلاقاً . واستمر هذا الوضع المزري حتى قرننا هذا [٨] . ولن يصعب ، حتى في يومنا الحاضر ، أن نجد كتباً في العروض لا تفعل أكثر من أن تنقل ما أورده دارس عاش في القرن الرابع الهجري هو ابن عبد ربه [٩] ، او دارسون نقلوا عنه وزادوا عليه حواشي لا تتناول الجذور . إلا أن لدينا الآن ثلاث دراسات [١٠] على الأقل تحاول تسهيل العروض وفهم

الأسس التي بناها عليه الخليل . أكتفي هنا بالتنبيه الى هذه الدراسات دون مناقشتها ؛ إنما أود أن أشير الى انها ، رغم الجدية الواضحة فيها والنفع الأكيد الذي تقدمه ، تقبل معطيات نظام الخليل النظري بشكل عام ، وأسس عمله الجذرية ، وتحاول إما فهم هذه الأسس او إنقاص عدد الوحدات التي تشكل بحوره ، أو تسهيل نظامه بالغاء دوائره ،دون أن تتساءل عن شرعية الأسس الجذرية ذاتها .

٢

هـــذه الدراسة ، أود ان أؤكد ، **ليست محاولة لتسهيل العروض** . ليس غرضي إنقاص عدد الوحدات التي تشكل النظام ، ولا دمج بحرين في واحــد للحصول على عدد أقل من البحور ، كما فعـــل آخرون . غرضي أكثر جذرية . الدراســـة المنتواة **محاولة لطرح بديل لعمل الخليل على الايقاع الشعري** . يأتي طرح هذا البديل بشكل أظنه أكثر انسجاماً وسهولة من النظام المبدل ؛ لكن التسهيل ليس هدفه الأول . ويأتي ، أيضاً ، عن طريق محاولة فهم أسس عمل الخليل ، لكنه يذهب الى أبعـــد من ذلك . إنه يتخذ الفهم معبراً الى التساؤل عن شيئين : **الشرعية والجدوى** [١١]. ويأتي أيضاً ، ليلغي الافتراق العميق ، أحياناً ، بين معطيات النظام النظري الرياضي ومعطيات الفاعلية الشعرية ذاتها . ويجعل دراسة الايقاع ، من جديد ، وصفاً متحسساً للتشكلات النغمية الـــتي تتحرك في صلب عملية الخلق الفني ، دون أن يفرض قيماً خارجية شكلية أو تاريخية على طبيعة هذه التشكلات . النظام المقـــترح هنا لا يحاول أن يرسم **ما يجب أن يكون عليه إيقاع الشعر** ، وانما **يحاول أن يصف ما هو عليه ايقاع الشعر المنتـــج فعلاً** : في التراث أولاً ، ثم في نماذج أنتجتها الثقافـــة العربية المعاصرة .

٣

إذ أبدأ بتسجيل لكيفية ولادة التصور المنتوى تحليله ، فإنما أفعل ذلـــك ايماناً بأنه قد يشعر بعفوية هذا التصور والتصاقه بحركية الإيقاع في الخلـــق الشعري ينتفي كون الدراسة المقدمة عملاً يهدف أصلاً الى هدم نظام لأنه جزء

من التراث ، وطرح بديل لمجرد أنه يغني عن التراث .

في لحظات من التعب الجسدي ، والاستكانة العقلية ، ابتدأ ، بفجائية لا تعلل ، إيقاع عذب ينسرب في البال . اتخذ شكلاً تهويمياً ، تحول الى رصانة موسيقية : دُدُنْ دُنْ دُدُنْ دُنْ . فجأة أيضاً ، انقطع النغم لينسرب من جديد بتسارع : دُنْ دُدُنْ دُنْ دُدُنْ ... وتتابع هكذا . ثم غلبت لحظة يقظة واندهاش ؛ وحل إدراك شبه حدسي بأن الإيقاعين واحد ، وأنهما يرتكزان على وحدة إيقاعية ذات نغمين ، وأن تغيّر الايقاع وتسارعه ينبعان من العلاقة التتابعية الموضعية للنغمين . لحظتها تيقنت أيضاً أن ما يرن في البال هو ايقاع مألوف في الشعر العربي : تفعيلتا الخليل **(فعولن / فاعلن)** .

لسبب أعجز عن تمييزه ، وجدتني أترنم ببحور خليلية باستخدام الإيقاع الجديد . وتحول الحدس بعد فترة الى إيمان أكده التحليل التطبيقي : لقد أمكن ببساطة زائدة وصف البحور كلها عن طريق الوحدتين الايقاعيتين **(فعولن / فاعلن)** ومتحولاتها . وبتطور الدراسة ، وتحليل نماذج أكثر ، ابتدأت حقائق مهمة تتجلى ، واتخذت الدراسة الشكل الذي تظهر فيه الآن ، بعد تعديل وتفريع وتشابك .

ثمة حقيقتان جذريتان أبدأ بهما اذن : الأولى هي أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الايقاعيتين **(فعولن / فاعلن)** بتحولاتها الممكنة . والثانية هي أن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عدداً معيناً من المرات . ويتشكل الآخر باستخدام الوحدة الثانية وتكرارها عدداً معيناً من المرات . هذان البحران هما **المتقارب والمتدارك** . ينبغي تأكيد ظاهرة ثالثة هي أن الحقيقتين المقررتين هنا تبطلان إذا اتخذنا أساساً للوصف أي تفعيلة أخرى من تفعيلات الخليل . هذه الظاهرة تشعر ، **على الأقل** ، بأن الوحدتين **(فعولن / فاعلن)** لهما التصاق جذري بإيقاع الشعر العربي ، وأن التشكلين الأساسين النابعين منهما لهما خصائص يجب اكتناهها لأنها وثيقة الالتصاق بطبيعة هذا الإيقاع .

ببساطة مسعدة يمكننا أن نرى أن الوحدتين المذكورتين ذاتهما تتحللان الى نواتين إيقاعيتين أعمق جذرية هما **(علن / فا)** ، وأن تشكل الوحدتين يعتمد على

علاقة (فا) بـ (علن) من حيث التتابع الأفقي . (فعولن) هي ، اذن ، (علن + فا) بينا (فاعلن) هي (فا + علن) . سوف تظهر الدراسة أن أنماط الايقاع في الشعر العربي تنبع من علاقة هاتين النواتين التتابعية [١٢] ، وأن تغيّر الايقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد أو آخر من النواة (فا) في سياق النواة (علن) [١٣] . من أجل تنمية الدراسة بشكل سليم أود الآن أن أقترح ثلاثة مصطلحات جديدة أعتمدها في تطوير النظام المقترح هنا ، هي :

١ ــ أسمي كلا من (فا) و(علن) «نواة ايقاعية» .

٢ ــ أسمي التشكل الناتج من تركيبهما «وحدة ايقاعية».

٣ ــ أسمي التشكل الناتج من تكرار الوحدات او تركيبها «تشكلاً ايقاعياً».

يبدو لي أن هذه المصطلحات أدق ــ وألصق بحركية الايقاع ــ من مصطلحات الخليل : السبب ، الوتد ، التفعيلة ، والبحر [١٤] . لكنني سوف ألجأ الى استخدام الأخيرة حين توضح الغرض بكفاءة .

٤

من أجل أن تُعطـَى التقريرات النظرية المقدمة في (٣) تبريراً ، أود الآن اثبات طريقة تحليل بحور الخليل وبحر الأخفش الى تشكلات من النواتين (فا) و(علن) ، مكتفياً بشطر البيت عن البيت كله . أرمز للمتحرك بالاشارة (—) وللساكن بالاشارة (٥) دون أن أخرج على قواعد التمثيل العروضي للإلقاء الشعري . في كل بحر سوف أصف شكله النموذجي في دوائر الخليل ، وشكله الشعري ــ حين يوجد الشكلان بفروق بينهما . وأقسم البحور الى فئتين : **١ ـ ما يبدأ بالنواة (علن) ، ٢ ـ ما يبدأ بالنواة (فا) .**

أ ـ

(تستخدم هنا الرموز التالية : (ق) = البحور في صيغتها التقليدية ؛ (ج) = البحور في صيغتها الجديدة ؛ (ش ش) = الشكل الشعري للبحر .

١ ـ ما يبدأ بالنواة (علن) :

مكررها : المتقارب ؛ يسمى هنا : التشكل ـ الاساس

(علن + فا) أربـــع مرات

الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ق : ــ ه ـ ه / ــ ه ـ ه ـ ه ــ / ــ ه ـ ه / ــ ه ـ • ـ ه /

ج : ــ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ـ ه /

الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ق : ــ ه ـ ه ـ ه / ــ ه ـ ه ـ ه / ــ ه ـ ه ـ ه /

ج : ــ ه / ـ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ـ • /

ش ش : ــ ه / ـ ه / ـ • / ــ ه / ـ ه / ـ ه /

المضارع : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

ق : ــ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ـ ه /

ج : ــ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه / ـ ه /

ش ش : ــ ه / ـ ه / ـ ه / ــ ه / ـ ه /

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ق : ــ ه / ــ ه ــ / ــ ه ــ ــ ه ــ / ــ ه ــ ــ ه /

ج : ــ ه / ٥ / ــ ه / ــ ه / : / ــ ه / ــ ه / ٥ / ــ ه /

ش ش : ــ ه / θ / ــ ه / ــ ه / θ / ــ ه / ــ ه / ـ ه /

٢ ـ ما يبدأ بالنواة (فا) :

مكررها : المتدارك ؛ يسمى هنا : التشكل – الأساس

(فا + علن) أربع مرات

البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ق : ـه ـه ـــه | ـه ـــه ـ | ه ـه ـــه | ـه ـــه |

ج : ـه |ـه |ـــه |ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |ـه |ـــه |ـــه |

ش ش : ـه |ـه |ـــه |ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |0 |ـــه |

الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ق : ـه ـه ـــه | ـه ـه ـــه | ـه ـه ـــه |

ج : ـه |ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ق : ـه ـــه ـه | ـه ـــه ـه | ـه ـــه ـه |

ج : ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |ـه |

المديـــد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ق : ـه ـــه ـه | ـه ـــه | ـه ـــه ـه | ـه ـــه |

ج : ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |ـه |ـه |ـــه |ـه |ـــه

ش ش : ـه |ـــه |ـه |ـ• |ـــه |ـه |ـــه |ـ• |

الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ق : ـه ـــه ـه | ـه ـه ـــه | ـه ـــه ـه |

ج : ـه |ـــه |ـه |ـه |ـه |ـــه |ـه |ـــه |ـه |

السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات

ق : — ه — ه — — ه | — ه — • — — ه | — ه — ه — ه — • |

السريع ، تابع :

ج : — ه | — ه | — — ه | — ه | — ه | — — ه | — ه | — ه | — ه | θ |

ش ش : — ه | — • | — — ه | — ه | — ه | — — ه | — ه | — — ه | ه |

المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن

ق : — • — ه — — ه | — ه — ه — ه — ه | — ه — ه — — ه |

ج : — ه | — ه | — — ه | — ه | — ه | — ه | — — ه | — ه | — — ه |

المقتضب : مفعولات مستفعلن مستفعلن

ق : — ه — ه — ه — | — ه — ه — — ه | — ه — ه — — • |

ج : — ه | — — ه | — — ه | — — ه | — ه | — ه | — ه | — — ه |

ش ش : — ه | — ه | — ه | — — ه | θ | — — ه |

المجتث : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

ق : — ه — ه — — ه | — ه — — ه — ه | — ه — — • — ه |

ج : — ه | — ه | — — ه | — ه | — — ه | — ه | — ه | — — ه | — ه |

ش ش : — ه | — ه | — — ه | — ه | — — ه | — ه |

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ق : — — — ه — — ه | — — — ه — — ه | — — — ه — — ه |

ج : θ | — — ه | — — ه | θ | — — ه | — — ه | θ | — — ه | — — • |

من الواضح أن وصف البحور باستخدام (فا) و (علن) على درجة قصوى من السهولة والكمال . الظاهرة الوحيدة التي تجسّد شيئاً من الشذوذ هي حدوث أجزاء إيقاع لا يمكن وصفها بـ (فا) كاملة ، لكن من السهل التغلب على هـذه المشـكلة بوصف الجزء الايقاعي بـ (فَ) فاقـدة ساكنها . عدا ذلك يستقيم

الوصف ببساطة . (أنظر الأماكن المشار اليها) بـ (:).

يلاحظ على هذا التحليل أنه وصف أمين لحركية الايقاع في بحور الخليل يعكس بدقة توالي الحركات والسكنات في الكلمة العربية . إلا أن ثمة قسراً للكلمة في موضعين ينبغي أن يشار اليهما ، لأن ظاهرة القسر ستعتمد في مناقشة قصور نظام الخليل فيما بعد [١٥] . أعني بالقسر كون التحليل الى (فا) و (علن) يفرض على وحدة إيقاعية انقساماً ليس فيها — بما هي تمثيل لكلمة وتبادل فعلي للحركات والسكنات . يبرز هذا القسر في تحليل الكامل والوافر ، وينبع من الحركة الايقاعية ذاتها في كليهما . في هذين البحرين يرد التتابع الحركي بالشكل التالي (ـــه) في كل وحدة إيقاعية من وحدات الخليل (التفعيلات) إما تالياً أو سابقاً للنواة (ـه) . في التحليل المقدم في (أ) قسّمت هذا التتابع الى (ـ | ـ ـه) ليمكن وصفه بالنواتين (فَ | علن) . لكن هذا التقسيم قسر للتتابع الحركي لا يمكن تبريره في الواقع إلا على أساس أنه يخدم النظام النظري المقترح . أما إذا أصررنا على التصاقنا بحركية اللغة ، وعلى أننا نصف النماذج الإيقاعية بوحدات تمثلها تمثيلاً حقاً ، ولا نفتعل وجود هذه النماذج ، فيجب أن نرفض تقسيم التتابع (ـــه) الى (ـ | ـ ـه) او الى أي شيء آخر . يجب أن نتقبل التتابع الحركي هنا ببساطة على أنه ، بدوره ، مؤسس إيقاعي أصيل في الشعر العربي . وباستخدام المصطلح المقترح في (٣) ، يمكن القول إن التتابع (ـــه) هو ، في الحقيقة ، **نواة ايقاعية ثالثة** تلعب دوراً حيوياً في تكوين نماذج الايقاع الشعري ، رغم أن دورها ، باعتبار الشكل الكامل للبحور ، يقتصر على تكوين **الكامل والوافر** فقط .

ينبغي ، إذن ، إعادة صياغة الأساس النظري المطروح في (٣) لتقرير أن الإيقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي **لاثنتين من ثلاث نوى مكونة** هي : (ـــه) (ـ ـه) و (ـه) . وبتعديل الوصف المقدم في (أ) ، يمكن أن نرى أنه ، في الشكل الكامل للبحور ، تتزامن (ـــه) مع (ـ ـه) و (ـ ـه) مع (ـه) ، لكن (ـــه) لا تتزامن مع (ـه) . ستظهر الدراسة أن النواتين الأخيرتين تتزامنان في عدد من البحور حين يعتورها الزحاف . فيما يلي أسمي النواة (ـــه) علتن [يلاحظ أن (ـــه) يمكن أن تشكل كلاً من النواتين (ـ ـه) و (ـه) بفقدان واحدة

أو اثنتين من متحركاتها ، على التـــوالي]

٥

ما دمنا على وعي كامل بأن التتابع (ـــ ـــ ٥) نواة إيقاعية مستقـــلة ، نقدر ، في هذه المرحلة من الدراسة ، أن نتقبل تقسيمها القسري الى (ـــ|ـــ ٥) لغرض تسهيـــلي وتوضيحي صرف . نبقى مدركين للافتراق الأساسي بين الحقيقة والنظرية . في مستقبل من الدراسة ، ثمة عودة الى اتخاذ (ـــ ـــ ٥) نواة إيقاعية قائمة بذاتها .

يسهّل قبول تحليل (ـــ ـــ ٥) الى (ـــ|ـــ ٥) دراسة البنـــاء النظري لنظام الخليـــل الى حد يبرر هذا التحليل . وتكشف الدراسة عن خصيصة مدهشة لبحور الخليل ، ربما كان هو نفسه لم يتنبه اليها . لقد حدد الخليل قيم البحور حين مثلها في دوائره بحساب الأحرف التي تتشكل منها تفاعيلها [١٦] . هكذا نتجت لديه قيم متغايرة ، لم يربطهـــا من خلال علاقتها بنموذج نظري واحد كلي . لكن تحليل البحور الى النواتين (فا|علن) يظهر أن لها نموذجـــاً نظرياً مطلقـــاً يتشكل من اثنتي عشرة (١٢) نواة إيقاعية بتناوب منتظم لـ (فا) و (علن) بالاتجاهين (فا ـــ> علن) ، و (علن ـــ> فا) . هذا يعني أن لدينا مجموعتين من البحور لا خمساً ، كما في نظام الخليل . يتضح ، أيضاً ، أنـــه ليس ثمة بحر يستوفي تركيب النموذج النظري تماماً . وتتشكل البحور من نوى متتابعة بفقدان عدد من النوى الموجودة أصلاً في النموذج النظري . تنكشف هنـــا حقيقة مليئة بالدلالات على وصول الايقاع الشعري حداً من الانتظام الرياضي يجلو أبعاد بنية العقل الذي صاغه . أولى سمات هذا العقل ، كما يتجلى أيضاً في بنية اللغة العربية ذاتها ، القدرة الهائلة على التركيب المنتظم الأبعاد ، وتشقيق الامكانيات العملية من طاقات نموذج نظري مخلوق خلقاً يكاد يتصف بالكمال . وبدراسة ما نمّي من الطاقات الكامنة وما أهمـــل يمكن استكناه بعض من العوامل الفاعلة في الثقافة كلهـــا . يتضح ما يُرمى اليه هنا إذا أخذنا النموذج النظري للبحور بالشكلين اللذين يظهر فيهما تبعاً لاتجـــاه التتابع بين (فا) و (علن) أساساً للدراسة ، ومثّلنا للتتابـــع ذي الاتجاه (فا ـــ> علن) بالشكل الآتي :

ك — فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وللتتابع ذي الاتجاه (علن ← فا) بالشكل :

س — علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا .

إذا أعطينا النوى قيماً عددية تمثل مرتبتها في السياق التتابعي ، يصبح للنموذج الشكلان التاليان :

ك ١ :	فا علن	فا علن	فا علن	فا علن	فا علن	فا علن
	١ ٢	٣ ٤	٥ ٦	٧ ٨	٩ ١٠	١١ ١٢

س ١ :	علن فا	علن فا	علن فا	علن فا	علن فا	علن فا
	١ ٢	٣ ٤	٥ ٦	٧ ٨	٩ ١٠	١١ ١٢

لدراسة تشكل البحور من النموذج ، نعود الى جدول (أ) ونأخذ التشكل التتابعي لكل بحر كما هو محلل الى (فا علن) و(علن فا) ثم نرتب النوى الايقاعية لكل بحر تحت النوى الايقاعية في (ك ١ ، س ١) . بهذه الطريقة ، نعرف النوى الايقاعية التي فقدها كل بحر من أصل النموذج ؛ ونعرف المكونات الايقاعية للبحر . نرتب النتائج في جدول (ل) فيه سطران أفقيان ، الأول (ب) يمثل البحور في شكلها في دوائر الخليل ، والثاني (ج) يمثلها في شكلها الشعري (حين يفترق الشكلان).

ل —

ل ١ — ما يبدأ من البحور بالنواة (فا) :

النموذج	فا علن ١ ٢	فا علن ٣ ٤	فا علن ٥ ٦	فا علن ٧ ٨	فا علن ٩ ١٠	فا علن ١١ ١٢
البسيط : ب	فا ١	فا علن ٣ ٤	فا علن ٥ ٦	فا ٧	فا علن ٩ ١٠	فا علن ١١ ١٢
ج	1	3 4	5 6	7	9 10	11– 12

الرجز :	فا ١	فا علن ٣ ٤	فا ٥	فا علن ٧ ٨	فا ٩	فا علن ١١ ١٢
الكامل :	فَ علن ١-٠ ٢	علن ٤	فَ علن ٥-٠ ٦	علن ٨	فَ علن ٩-٠ ١٠	علن ١٢
المنسرح :	فا ١	فا علن ٣ ٤	فا ٥	فا ٧	فا علن ٩ ١٠	فا علن ١١ ١٢
المقتضب :	فا ١ 1	فا ٣ 3	فا علن ٥ ٦ 5 6	فا علن ٧ ٨ 7 8	فا ٩	فا علن ١١ ١٢
المديد :	فا علن ١ ٢ 1 2	فا ٣ 3	فا علن ٥ ٦ 5 6	فا علن ٧ ٨ 7 8	فا ٩ 9	فا علن ١١ ١٢

الخفيف :	فا علن ١ ٢	فا ٣	فا ٥	فاعلن ٧ ٨	فا علن ٩ ١٠	فا ١١
المجتث :	فا ١ 1	فا علن ٣ ٤ 3 4	فا علن ٥ ٦ 5-. 6	فا ٧ 7	فا علن ٩ ١٠	فا ١١
السريع :	فا ١ 1	فا علن ٣ ٤ 3 4	فا ٥ 5	فا علن ٧ ٨ 7 8	فا ٩ 9 10	فا عِنْلُ ١١ ١:٢ 11-1
الرمل :	فا علن ١ ٢	فا ٣	فا علن ٥ ٦	فا ٧	فا علن ٩	فا ١١

ل –

٢ – ما يبدأ من البحور بالنواة (علن) :

النموذج	علن فا ١ ٢	علن فا ٣ ٤	علن فا ٥ ٦	علن فا ٧ ٨	علن فا ٩ ١٠	علن فا ١١ ١٢
الطويل :	علن فا ١ ٢	علن فا ٣ ٤	فا ٦	علن فا ٧ ٨	علن فا ٩ ١٠	فا ١٢
الوافر :	علن فَ ١ ٢–٠ 1 2–.	علن ٣ 3	علن فَ ٥ ٦–٠ 5 6–.	علن ٧ 7	علن فَ ٩ ١٠–٠ 9 10	علن ١١
الهزج :	علن فا ١ ٢ 1 2	فا ٤ 4	علن فا ٥ ٦ 5 6	فا ٨ 8	علن فا ٩ ١٠	فا ١٢
المضارع :	علن فا ١ ٢ 1 2	فا ٤ (4–.) 4	فا ٦ 6	علن فا ٧ ٨ 7 8	علن فا ٩ ١٠	فا ١٢

في الجدول (ل) أستخدم الأرقام العربية (باللون الأبيض) للإشارة الى النوى التي يتشكل منها البحر في شكله الشعري . وأرمز الى حدوث (فَ) ، أي (فا) فاقدة ساكنها ، بالرمز (١ – ٠) (٢ – ٠) وهكذا ، تبعاً لمرتبة (فَ) . أما حين ترد (فا) فاقدة ساكنها ، ثم مسكّنتاً متحرّكها ، فأرمز اليها بـ (١ – ١) (٢ – ١) وهكذا . كما يلاحظ ، مثلت النواة الأخيرة في السريع بالحروف (عِنْلُ) وأعطيتها القيمة المرتبية (٢ : ١) . الغرض من هذا اظهار أن هذه النواة تتألف من (– ه –) في الشكل الدوائري للبحر . هذه هي النواة الوحيدة ،

والبحر الوحيد ، اللذان يشذان عن الصيغة النظرية المقترحة هنا . أميل الى الاعتقاد بأن شذوذ السريع يشعر بقصور النظام النظري الذي بناه الخليل ، وينبع من طبيعة هذا النظام [١٧] . الدراسة المتأنية تكشف شيئين : ١ ـ أن هذا الشذوذ نابع من افتراض المقطع (ـ ه ـ) **(الوتد المفروق)** مؤسساً إيقاعياً في العربية ، ٢ ـ أن هذا المقطع ، وفي الواقع التفعيلة التي يرد فيها كلها **(مفعولات)** (ـ ه ـ ه ـ ه ـ) **وهمية مفتعلة** ، باسمها وتركيبها الحركي ، افتعالاً كاملاً . فهي ، من جهة ، **لا توجد قائمة بذاتها** ، كما أظهر الجدول (أ) إلا **في السريع** ؛ ومن جهة أخرى **لا ترد في الشكل الشعري للسريع اطلاقاً** ، وانما يقتصر ورودها على شكله الدوائري نسأل بشيء من الحيرة : كيف حدث أن اقترح الخليل وجود هذه التفعيلة التي تخلق صعوبة واضحة في تقبّل انتظامية بنائه النظري ، وتدمر انسجام هذا البناء ؟ ثمة جواب يبدو معقولاً سيناقش في فقرة مقبلة من هذه الدراسة .

٦

ثمة ، إذن ، انتظام رياضي أكيد في العلاقات الداخلية لتركيب التشكلات الايقاعية في الشعر العربي . لكن وصف هذه العلاقات عن طريق ارتباط التشكلات بنموذج نظري أعلى يفترض وجود **حدود نظرية مطلقة** لا يمكن أن تتعداها تشكلات الإيقاع في العربية . ورغم أن وجود هذه الحدود لا ينكر في سياق الشعر العربي **التناظري** ، الغالب في التراث كله ، فان هناك ايقاعات شعرية عديدة ضمن هذا التراث **حاولت الخروج** من الاطار العنيد المفروض على إيقاع الشعر [١٨] . من أجل هذا ، ولأسباب مهمة أخرى أبرزها ميلاد الشعر **الأحادي** [١٩] (الحر) في الثقافة العربية المعاصرة ، ينبغي أن نحاول وصف الايقاع ، والعلاقات الداخلية للتشكلات المتنوعة ، بطريقة تلغي وجود هذه الحدود النظرية وتسمح بتجاوزها دون أن نحكم على ما يتجاوزها بأنه خارج عن نظام الايقاع العربي وأنه «ليس على مذهب العرب» .

يمكن أن نقدم مثل هذا الوصف دون تعسّف بالعودة الى **التشكل ـ الاساس** في كل من الفئتين المشار اليهما سابقاً : ما يبدأ بـ(فا) ، وما يبدأ بـ(علن) تفترض الطريقة الجديدة أن النمو الطبيعي للوحدة الإيقاعية (فا | علن) أدى الى التشكل

الايقاعي (فا علن فا علن فا علن فا علن) النابع من تكرار الوحدة أربع مرات ، وأن النمو الطبيعي للوحدة (علن فا) أدى الى التشكل (علنفا علنفا علنفا علنفا) النابع من تكرار الوحدة أربع مرات أيضاً . هذا التناظر يشجّع على قبول الافتراض المطروح هنا ، لأن التناظر واحد من أعمق أسس الفاعلية الفكرية العربية وأكثرها شيوعاً . على هذا الفرض ، يتصور نمو التشكلات الايقاعية كلها من تكرار الوحدة الايقاعية المؤسسة عدداً من المرات متغيّراً . إلا أن الاحتمالات الرياضية لعدد التشكلات في مثل هذا التكرار محدودة . ولتجاوز محدودية الاحتمالات والرتابة التي لا بد أن تنتج عن هذه المحدودية ، يمكن تحقيق تشكلات إيقاعية باضافة نوى ايقاعية الى الوحدة المؤسّسة . وتكشف الدراسة المتأنية أن النواة المضافة هي دائماً (فا) وأن (علن) لا تضاف إطلاقاً . يمكن التقرير ، اذن ، أن (علن) هي النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسّسة ، وأن (فا) هي المتغير الذي يعمد اليه في تطوير التشكلات الايقاعية كلها [٢٠] .

تبعاً لهذا التصور ، يكون نمو التشكلات الايقاعية في الشعر العربي التناظري قائماً على أساس اتخاذ وحدتين ايقاعيتين ، او ثلاث وحدات ، نقطة جذرية وتطويرهما باضافة النواة (فا) بانتظام لا عشوائية فيه ، يعكس المثال الذي تتقبله الأذن العربية والحساسية الشعرية . تأتي إضافة (فا) في مواضع يسهل تحديد قيمتها الرياضية المرتبية . من الشيق أنه ليس هناك أي تشكل إيقاعي يعتمد على تناول أربع وحدات ايقاعية من التشكل ــ الأساس وتطويرها باضافة (فا) اليها . لا شك أن ذلك مرتبط بطبيعة حس الايقاع عند العرب ــ إلا أن ثمة تشكلين إيقاعيين رباعيين تنتج رباعيتهما من اتخاذ وحدتين إيقاعيتين نقطة جذرية واضافة (فا) الى احداهما ثم تكرارهما مرة واحدة . هذان التشكلان ، كما سيظهر بوضوح ، هما الطويل والبسيط . ومن المدهش أن أحدهما يقع في فئة والآخر في الفئة الثانية من التشكلات ؛ هذا تناظر آخر له دلالته على طبيعة بنية العقل الخالق . ثمة ملاحظة أخيرة : ان اتخاذ وحدتين او ثلاث وحدات أساساً للتنويع والتفريع ظاهرة لها معادلها في المعطيات الفكرية الأخرى للثقافة العربية ــ في اللغة ، مثلا ، نجد أن أساس التنويع هو اتخاذ حرفين أو ثلاثة نقطة جذرية . ويبدو معقولاً أن تطوير التشكل الرباعي بتكرار وحدتين جذريتين له معادله في الشكل الرباعي للفعل في العربية .

تشعر هذه الظاهرة بأن المعطيات الثقافية كلها انعكاس مباشر للبنية الداخلية للعقل الفاعل المعبّر .

أنتقل الآن الى تمثيل حسي للتقريرات المجردة المطروحة هنا . كما أشرت سابقـــاً ، إذا كررنا الوحدة الايقاعية (علن | فا) أربـع مرات نحصل على التشكل ــ الأساس :

م ١ : علن فا علن فا علن فا علن فا

لتطوير تشكلات إيقاعية جديدة يمكن أن نكرر الوحدة أيّ عـــدد من المرات نوده . بتكرار الوحدة مرتين او ثلاث مرات نحصل على تشكلات ايقاعية معروفة في الشعر العربي (المشطور والمجزوء) . العرب لم يكرروا الوحدة أكثر من اربع مرات في الشعر التناظري . إنما ينبغي ، من أجل خلـــق تشكلات إيقاعية ذات طبيعة متميّزة ، أن نتجاوز التكرار للشكل التـــام للوحـــدة ، باضافة النواة (فا) اليها . ثمة امكانيات رياضية لانهائية هنا ، أورد بعضها في الجدول (و) التالي :

و ــ باتخاذ وحدتين فقط نقطة جذرية :

١ ــ علن فا علن فا فا
٢ ــ علن فا علن فا فا فا
٣ ــ علن فا علن فا فا فا فا
٤ ــ علن فا علن فا فا فا فا فا
٥ ــ علن فا علن فا فا فا فا فا فا
الخ ....

٦ ــ علن فا فا علن فا
٧ ــ علن فا فا فا علن فا
٨ ــ علن فا فا فا فا علن فا
٩ ــ علن فا فا فا فا فا علن فا
الخ ....

١٠ ــ علنفا فا علنفا فا
١١ ــ علنفا فا علنفا فا فا
١٢ ــ علنفا فا علنفا فا فا فا

١٣ – علن‌فا فا علن‌فا فافافافا
الخ .....

١٤ – علن‌فا فا فا علن‌فا فا
١٥ – علن‌فا فا فا فا علن‌فا فا
١٦ – علن‌فا فا فا فا فا علن‌فا فا
الخ .....

١٧ – علن‌فا فا فا فا علن‌فا فا فا فا
١٨ – علن‌فا فا فا فا علن‌فا فا فا فا فا
الخ .....

١٩ – علن‌فا فا فا فا فا علن‌فا فا فا فا
٢٠ – علن‌فا فا فا فا فا فا علن‌فا فا فا فا
الخ .....

الاحتمالات الرياضية لانهائية ، إلا أن الفاعلية الشعرية العربية نمّت عدداً قليلا منها . يلاحظ ، مثلاً ، أن (فا) لا تضاف ، في الانتاج الشعري ، الى أي وحدة ايقاعية أكثر من ثلاث مرات (عد [٢١] : الجدولين ل ، ى) . يلاحظ ، أيضاً ، أنه حتى ضمن هذا الحد ، لم تتم الفاعلية الشعرية الا الايقاعات الثلاثة : (١ ، ٧ ، ١٠) التي تشكل أشطر البحور : الطويل (بتكرار الوحدتين) ، المضارع ، الهزج . (ستأتي مناقشة إيقاع الوافر فيما بعد) .

أما في حالة النواة (فا/علن) ، فان تكرارها أربع مرات ينتج التشكل التالي :

م٢ – فا علن فا علن فا علن فا علن

وما ينطبق على (م١) ينطبق على (م٢) . بالطريقة ذاتها نقول : إن لدينا الجدول (ص) للاحتمالات الرياضية :

ص ١ – باتخاذ وحدتين فقط نقطةً جذرية :

٢١ – فا علن فا فا علن
٢٢ – فا علن فا فا فاعلن
٢٣ – فا علن فا فا فا فاعلن
٢٤ – فا علن فا فا فا فا فاعلن
الخ .....

٢٥ – فا فاعلن فا علن
٢٦ – فا فا فاعلن فا علن
٢٧ – فا فا فا فاعلن فا علن
٢٨ – فا فا فا فا فاعلن فا علن
الخ .....

٢٩ ـ فا فا علن فا فا علن
٣٠ ـ فا فا علن فا فا فا علن
٣١ ـ فا فا علن فا فا فا فا علن
الخ .....

يلاحظ، هنا أيضاً، أن الفاعلية الشعرية لم تنمّ إلا عدداً ضئيلاً من الامكانيات الى ايقاعات شعرية . (فا) ، هنا أيضاً ، لا تَرِدُ مضافة أكثر من ثلاث مرات. وحتى ضمن هذا الحدّ ، نميت الايقاعات (٣٥ ، ٣٦) وايقاع ثالث يكاد يتحدد بـ (٢٥) إنما تكرر فيه (فا) مرة واحدة بعد الوحدة الثانية هكذا : (فا علن فا [٢١]). هـذه الايقاعات تشكل البحور : البسيط (بتكرار الوحدتين) ، والمقتضب ، والمجتث .

ص ٢ ـ باتخاذ ثلاث وحدات نقطةً جذرية :

الامكانيات الرياضية ، هنـا أيضاً ، لانهائية ، ويمكن أن تمثل بجداول مشابهة لـ (و ، ص ١) . لكن ضرورة تمثيلها ، هنا ، ليست ملحّة ، ويستغنى عنها توفيراً . إنما يلاحظ أن الفاعلية الشعرية ، مرة ثالثة ، نمّت عدداً محدوداً ، لكنـه أعظم من الحالات السابقة ، من الامكانيات الى ايقاعات شعرية هي التالية :

٣٢ ـ فا علن فا فا علن فا علن فا (الذي شكل شطر المديد)
٣٣ ـ فا علن فا فا علن فا فا علن فا (الذي شكل شطر الرمل)
٣٤ ـ فا علن فا فا فا علن فا علن فا (الذي شكل شطر الخفيف)
٣٥ ـ فا فا علن فا فا علن فا علنْ فْ (الذي شكل شطر السريع)
٣٦ ـ فا فا علن فا فا علن فا فا علن (الذي شكل شطر الرجز)
٣٧ ـ فا فا علن فا فا فا علن فا علن (الذي شكل شطر المنسرح)

اما اذا اعتبرنا الطويل والبسيط تشكلين رباعيين لا ثنائيين مكررين ، فيمكن القول : ان الفاعلية الشعرية نمّت من التشكل ـ الأساس (م ١) التشكل الإيقاعي التالي :

علن فا علن فا فا علن فا علن فا فا (الطويل)

ومن التشكل ــ الأساس (م٣) التشكل الايقاعي التالي : ــ

فا فا علن فا علن فا علن فا فا علن (ف علن) (البسيط) ــ.

ثمة نقطة أخيرة ينبغي أن تعالج قبل أن يكتمل النظام المطروح هنا . تلك هي قضية البحرين الكامل والوافر . يتألف الكامل ، بشكله الشعري الفعلي ، من (ــ ــ ه ــ ــ ه) مكررة مرات ثلاثا ، ويتألف الوافر من (ــ ه ــ ــ ــ ه/ــ ــ ه ــ ــ ــ ه/ــ ــ ه ــ ه) . واذا كانت الوحدة الاخيرة للوافر لا تسبب إشكالاً ، فان الوحدات الأخرى في البحرين تسبب إشكالاً واضحاً. لدينا ، هنا ، وحدتان ايقاعيتان تتألفان من نواتين كل باتجاه تتابعي مختلف. كيف نحلل هاتين الوحدتين ؟ تبعاً للمنهج المتبع في هذه الدراسة ــ التحليل بتمثيل الحركة الايقاعية بأمانة ودون تعسف او قسر ــ ينبغي أن يقال ، ببساطة ، إن الوحدة (ــ ــ ه ــ ه) تتشكل من النواتين (ــ ــ ه) و (ــ ه) ، والوحدة (ــ ه ــ ــ ــ ه) تتشكل من النواتين (ــ ه) (ــ ــ ــ ه) . هكذا يكون التركيب النووي للوافر :

ط ــ علن علتن علن علتن علن فا

ويكون التركيب النووي للكامل :

ه ــ علتن علن علتن علن علتن علن

رغم غياب (فا) من ط ، ه يستحيل رفض هذين التشكلين او القول : «إنهما ليسا على طريقة العرب» . انهما تشكلان عربيان كأكثر التشكلات عربية. حقيقة الأمر أن لدينا ، إذن ، في الشعر العربي مكونات نووية ثلاثة (ــ ــ ه/ــ ــ ه/ــ ه) ، وأن معظم التشكلات الايقاعية تنبع من حدوث (فا) في سياق يرتكز على (علن) ، إلا أن ثمة تشكلين ينبعان من علاقة (علتن) بـ (علن).

٧

أما إذا أصررنا على اخضاع الكامل والوافر للنظام النظري المقترح بكل

أبعاده ، فإننا نستطيـع تحليلها بطريقتين اخريين . لكننا ينبغي أن نظل على وعي تام بأن الايقاع الطبيعي لها ينبع من تبادل (ـــ ـــ ٥) و (ـــ ٥) ، وليس من تبادل النوى التي نفترض أن (ـــ ـــ ٥) تتشكل منها لغرض دراسي محض . بتحليل (ـــ ـــ ٥) الى (ـ/ـــ ٥) ،كما فعلت سابقاً ، يمكن أن نقول: إن الوافر يتشكل من :

ع ــ علن فَ علن علن فَ علن علن فا

وان الكامل يتشكل من :

ش ــ فَ علن علن فَ علن علن فَ علن علن

يلاحظ هنا أن الوافر يتشكل من خمس وحدات ايقاعية ، لكنه يفقـد نواتين من النوى الأصلية في الوحدتين رقم (٤٢) مقابل اكتسابه لوحدة ايقاعية كاملة . ومن الشيق أن الاسم «الوافر» يعكس خصيصة أساسية في هذا التشكل الايقاعي هي أنه يحتوي على نواة زائدة (من علن) على التشكلات الايقاعية السابقة . يلاحظ ، أيضاً ، أن الكامل يفقـد نواتين من (فا) ليكتسب وحدة ايقاعية كامـلة والنواة (علن) . ومن الشيق جداً أن الاسم «الكامل» يعكس خصيصة مهمة هي أنه التشكل الوحيد الذي يحتوي على ست من النواة (علن).

بطريقة أخرى ، يمكن أن نحلل (ـــ ـــ ٥) الى (ـ/ـ/ـ ٥) . هـذه الطريقة تخلق انسجاماً كاملاً بين الوافر والكامل وبين بقية التشكلات المدروسة. على هذا الأساس يمكن القول : إن الوافر يتألف من :

ن ــ علن فَ فَ فا علن فَ فَ فا علن فا

وان الكامل يتألف من :

ح ــ فَ فَ فا علن فَ فَ فا علن فَ فَ فا علن

هاتان الطريقتان ليستا الوحيدتين . ثمة طريقة ثالثة هي أقرب الطرق الى نظام الخليل . إذا افترضنا أن (ـــ ـــ ٥) تتشكل من (ـــ ٥/ـ ٥) واعتبرنا (ـــ) شكلاً متحولاً للنواة (ـ ٥) أي أنها (فا + ١) لانقلاب ساكن (ـ ٥) الى متحرك ، يمكن أن نقول : ان الوافر يتألف من :

د — علن فا + ١ فا علن فا + ١ فا علن فا

وأن الكامل يتألف من :

ت — فا + ١ فاعلن فا + ١ فا علن فا + ١ فا علن

بهذه الطريقة يمكن أن نقول : ان العرب تقبلوا امكانيات رياضية أكبر لتطوير الايقاع الشعري ، أولاً باضافة النواة (فا) او متحول عنها بين النواتين الاساسيتين للوحدة الايقاعية ، ثانياً بتقبل تحول النواة (فا) لا عن طريق النقص ، بل عن طريق تحول ساكنها الى متحرك .

٨

من الممكن الآن أن ترتب المعلومات المتوفرة حول التشكلات الايقاعية بطريقة تؤكد انتظام البناء الذي يجمعها انتظاماً رياضياً مدهشاً . لتحقيق ذلك تعطى النواة (فا) القيمة العددية (١) والنواة (علن) القيمة (٢) والنواة (علتن) القيمة (٣) . وترتب التشكلات الايقاعية بتدرج تبعاً لقربها من التشكل ــ الأساس في كل فئة . هكذا نحصل على الجداول التالية :

لا ــ ما يبدأ بـ (علن = ٢) :

التشكل ــ الأساس	:	2	1			2	1		
الطويل	:	2	1			2	1	١	(م)
الهزج	:	2	1	١		2	1	١	
المضارع	:	2	1	١	١	2	1		

ى ــ ما يبدأ بـ (فا = ١):

	التشكل ــ الأساس	:		1	2	1	2		
ى١ ــ	البسيط	:	١	1	2	1	2		(م)
	المجتث	:	١	1	2	1	2	١	

ى٢ –

المقتضب : ١١ 1 2 1 2
المديد : 1 2 ١ 1 2 1 2 ١
الرمل : 1 2 ١ 1 2 ١ 1 2 ١
الخفيف : 1 2 ١١ 1 2 1 2 ١
السريع : ١ 1 2 ١ 1 2 1 2 ١–١
الرجز : ١ 1 2 ١ 1 2 ١ 1 2
المنسرح : ١ 1 2 ١١ 1 2 1 2

أما الكامل والوافر ، فان تمثيلها الرياضي يتوقف على أي الطرق في تحليلها نقبل . سأمثل فيما يلي النماذج المختلفة لهما ، مستخدماً الرموز الواردة في (٧) :

الوافر –

ط – 2 ٣ 2 ٣ 2 1
ع – 1–.2 2 1–.2 2 2 1
ن – 2 ١ –. ١ –. 1 2 ١ –. ١ –. 1 2 1
د – 2 ١+١ 1 2 ١+١ 1 2 1

الكامل –

هـ – ٣ 2 ٣ 2 ٣ 2
ش – 2 2 1–. 2 2 1–. 2 2 1–. 2 2 1–. .
ح – ١–. ١–. 1 2 ١–. ١–. 1 2 ١–. ١–. 1 2
ت – ١+١ 1 2 ١+١ 1 2 ١+١ 1 2

٩

يتأكد من كل ما سبق أن النظام البديل المقترح هنا قادر على وصف نماذج التشكلات الايقاعية في الشعر العربي بسهولة فائقة . لكن الوصف حتى الآن

اقتصر على التشكلات الستة عشر المعروفة وتناولها بأشكالها التامة . الى هذا الحد ، يمكن القول ان البديل يحقق درجة قصوى من الانسجام . الا أن ايقاع الشعر العربي من التنوع بحيث أن التشكلات الايقاعية يغلب عليها أن تتخذ ، في نتاج الفاعلية الشعرية ، أشكالاً عدة تختلف اختلافاً مهماً أحياناً عن تركيبها التام. من هنا،لا يمكن أن توصف أي نظرية في ايقاع الشعر بالكمال الا اذا كانت قادرة على احتواء التحولات التي تعتري جميع التشكلات الايقاعية. ومن المؤكد أن قصور نظام الخليل يرجع بشكل رئيسي الى تعقد الطرق التي حاول بها وصف التحولات وربطها بالنموذج الكامل للبحور . هذا ما عرف في العروض التقليدي **بالزحافات والعلل** . ان نظرة عامة في نظرية الزحافات والعلل تشعر بمدى صعوبتها وباستحالة الإحاطة بتفرعاتها العجيبة العدد (٢٤) . لا شك أن نقطة التعقيد الأولى في عمل الخليل هنا هي اضطراره الى دراسة **الزحافات الممكنة في كل بحر** ، بشطريه وبكل تفعيلة فيه أحياناً . وتبدو عبثية نظام الخليل حين يضطر الى التفريق بين الوحدات الحركية **المتحدة الهوية** ، والتفريق بين الزحافات الممكنة فيها . المثل الأعلى على هذا هو القول بأن التتابع الحركي (ـه ـه ـــ ـه) قد يكون مؤلفاً من (ـه/ـه ـ/ـه) او من (ـه/ـه/ـــه) وأن التتابع (ـه ـه ـــه) قد يكون مؤلفاً من (ـه ـ/ـه ـه) او من (ـه/ـــه/ـه) . يبلغ الأمر ذروة الاستحالة حين يمضي العروضيون ليقولوا ان ما يجوز في واحد من التشكلين ، في كل حالة ، غير ما يجوز في الآخر (٢٥) . هذا العبث المطلق يشعر بأن العروضيين ينسون أن ما يحللونه هو **كلمة او تعبير عربي** ذو تتابع صوتي معين **له شكل واحد وواحد فقط** . والأمثلة على ذلك كثيرة .

هل يمكن أن تصاغ نظرية بسيطة للتحولات يكون لها **ارتباط صميمي بشكل الكلمة العربية** وتمتلك القدرة **على الشمولية في الحكم** ؟ في اعتقادي أن هذا ممكن ؛ وان كون الايقاع العربي ينبع من علاقات عدد قليل من النوى ليشعر بأن وجود قاعدة عامة تحكم امكانيات ترابط هذه النوى شيء لا يمكن استبعاده .

أول ما يجب أن نرفضه في دراسة الانسجام النغمي الذي أحس الشاعر العربي وجوده بين الوحدات المشكلة لتتابع ايقاعي ، هو فكرة الخليل عن الزحافات والعلل . يقوم مفهوم الخليل على أساس عجيب من الحكم بالنقص

والزيادة ، وهو مفهوم أخلاقي في جذوره ، ينبع من الاعتقاد بأن كل ما يستوفي خصائص نموذج ما كامل ، وأن كل ما لا يستوفيها ناقص . هكذا آمن الخليل أنه اذا كان لدينا التتابع الايقاعي :

(ـه ـه ـ ـه ـه ـه ـ ـه ـه ـه ـ ـه ـ ـه)

الذي يشكل «النموذج الكامل» للرجز ، فان أي شكل إيقاعي آخر يبنى على الوحدات المكونة (ـه ـ ـ ـه/ ـ ـه ـ ـه) هو شكل من أشكال النموذج لكنه شكل ناقص به عيب — (من هنا الأحكام الأخلاقية بأن بعض الزحافات «صالح ، مستحسن» وبعضها «جيد» وبعضها «قبيح»).

لكن نظرتنا الى هذه الوحدات الايقاعية يجب أن تتغيّر جذرياً . ينبغي أن نحاول الاحساس بها كما أحس بها الشاعر الخالق لها نفسه . من العبث أن نعتقد أن الشاعر الجاهلي حين نظم بيتاً مثل : « إن أباها وأبا أباها .... » كان في وعيه مفهوم للكمال والنقص ، او عرف أن التتابع الإيقاعي في البيت « ينقص » عن « النموذج » الساكن الثاني والخامس الخ .. وهكذا في بقية التشكلات . الأسلم هو أن ننظر الى مثل هذا البيت بعين الخالق وحسه الايقاعي . ما حصل هو ان الخالق أحس انسجاماً موسيقياً مستحباً لديه بين الوحدات الايقاعية للبيت . وحين ورد في البيت الواحد : (ـه ـه ـ ـه) و(ـه ـ ـ ـه) و (ـ ـه ـ ـه) لم يشعر الشاعر الخالق بأن ثمة تنافراً في الايقاع يقتل الانسجام النغمي . اذا تقبلنا هذه الطريقة في النظر الى «التحولات» النغمية في الوحدات الايقاعية فقد يتاح لنا أن نصل الى كنه الايقاع في الشعر العربي ونكتشف أسراره .

باقتناع عميق، اقتناع نبع من الحدس وتحول الى شبه ايمان مطلق ،حاولت هذه الدراسة أن تكتنه سر الإيقاع . لم يكن ثمة شك أي لحظة بأن الايقاع الشعري عند العرب قائم على علاقات بسيطة منتظمة لها ما يعادلها في المجالات الفكرية الأخرى .طغى شعور تام ، يصعب تسويغه منطقياً ، بأن الشاعر العربي حين ألف قصيدة كان يحس بعفوية وفطرة أن وحدة ايقاعية ما تنسجم مع ما يليها ، وأن وحدة أخرى قد تشغل مكانها دون ان تفسد الانسجام . وبدا لي دائماً أن مفهوم «البديل» هذا هو الفاعل الحقيقي في التحولات الايقاعية ، لا مفهوم الزحافات . أقصد أن الشاعر كان يعرف الشكل الايقاعي التالي ، مثلاً

ويألفه ويدرك انسجامه النغمي :

(ـ ه ـ ـ • ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ • ـ ه ـ ـ ـ ه ـ ه)

أو الشكل :

(ـ • ـ ه ـ ـ ه ـ • ـ ه ـ ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه)

وأنه ، وهو يؤلف قصيدة ، **استبدل** ، في الايقاع (١) عنصراً من العناصر بغيره دون أن يتغيّر الإيقاع الكلي ؛ ويصدق هذا على (٢) .

السؤال الجذري هو ، إذن : **ما هي العناصر التي احس الشاعر العربي بأن استبدالها بعناصر اخرى لا يسبب خللاً في الايقاع ، ثم ما هي هذه العناصر الاخرى ؟**

إذا استطعنا تقديم جواب مقنع لهذا السؤال كشفنا أعمق أسرار الإيقاع في الشعر العربي وقدمنا حلولاً بسيطة دقيقة لكل ما يبدو فيه ،تبعاً لنظام الخليل، من مشكلة معقدة .

والجواب الذي أود تقديمه هنا ينبع من طبيعة التشكلات الايقاعية في الشعر ، لا من أي افتراض نظري مثالي وهو يعتمد على تحليل التشكلات الايقاعية الى مكوناتها النووية ، كما عرض هذا التحليل في الجداول (ل،لا،ي)، وفي الوقت نفسه يؤكد شرعية هذا التحليل وصحته ، وانسجامه مع معطياته الأساسية ذاتها .

الجواب ، ببساطة قصوى ، هو أن الإيقاع الشعري نما من حركية تتابعات صوتية تمثل القيمة الصوتية الصغرى في اللغة العربية ، وشكلت هذه التتابعات انطلاقاً حركياً انتهى بقرار موسيقي هو نهاية المد الصوتي في العربية : أي أن التتابعات الحركية هي المتحركات المتتالية ، والقرار النغمي هو الصوت الساكن . مثلاً ، الكلمة «حبيبي» تشكل تتابعاً إيقاعياً هو (ـ ـ) يتلوه تتابع ثان هو (ـ) والقرار النغمي لها هو (ه) بعد الأول وبعد الثاني .

بكلمات أخرى ، من التتابعات الحركية ذات القرار النغمي في العربية تتشكل النوى الايقاعية (ـ ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه) ويمكن تشكل (ـ ـ ـ ـ ه)

لكن ورودها في الشعر نادر [٢٦]، كما سيظهر فيما بعد .

في حس الشاعر العربي المرهف، كان لهذه النوى او التتابعات ذات القرار النغمي قيم رياضية محددة ومتميّزة تميزاً واضحاً . وبنظرة بسيطة يمكن أن نرى أن هذه القيم تمثل عدد المتحركات في كل نواة، دون اعطاء الساكن أي قيمة رياضية او بإعطائه قيمة هي الصفر [٢٧] (او أي قيمة أخرى ، فذلك لا يغيّر شيئاً في قيم النوى بالنسبة الى بعضها بعضاً ، لأن قيمة الساكن تضاف الى كل منها) .حين تشكلت الوحدات الايقاعية من النوى الأساسية (كما وضحت في٣) أصبحت قيمة الوحدة الايقاعية مجموع قيم النوى الداخلة في تركيبها . وحين نتج تشكل إيقاعي (بحر) كانت قيمته مجموع قيم الوحدات ، لكنه ظل ، طبعاً ، مؤلفاً من وحدات منفصلة . أهم شيء في تميز التشكلات الايقاعية ، اذن ، هو تمييز القيم الرياضية لوحداتها مستقلة منفصلة . لأوضح هذا التقرير النظري الذي يبدو أكثر صعوبة مما هو عليه فعلاً ، آخذ معطيات قررت سابقاً ، وأود تكرارها هنا . نبدل النوى بقيمها العددية ، فيكون لدينا ما يلي :

(-٥ = ١)
(--٥ = ٢)
(---٥ = ٣)

هذا هو عينه ما فعلته في الجداول . لنعد الآن الى الوحدات الايقاعية ، والتشكلات الايقاعية ونعطيها قيمها الرياضية :

(فا علن = ٣)
(علن فا = ٣)

أما عن التشكلات (البحور) فمن الجدولين (ل ، ى) والفقرتين (ط ، هـ) يتضح أن القيم الرياضية لها هي التالية : (وهي قيم الوحدات المستقلة المشكلة لها) :

لا١ : التشكل ـ الأساس م١ (المتقارب) : ٣ ٣ / ٣ ٣ •
الطويل : ٣ ٤ / ٣ ٤

	المزج :	٤	٤	*			
	المضارع :	٥	٣	⊠			
ی ٣ :							
	التشكل ـ الاساس م٢ (المتدارك) :	٣	٣	/	٣	٣	●
	البسيط :	٤	٣	/	٤	٣	
	المجتث :	٤	٤	*			
	المقتضب :	٥	٣	⊠			
	المديد :	٣	٤		٤		
	الرمل :	٣	٤		٥		
	الخفيف :	٣	٥		٤		
	السريع :	٤	٤		٣	/	
	الرجز :	٤	٤		٤		
	المنسرح :	٤	٥		٣		
ط ١ :	الوافر :	٥	٥		٣		
هـ ١ :	الكامل :	٥	٥		٥		

هذا الانتظام الرياضي المدهش هو سر الايقاع العربي . من الواضح أن لكل بحر قيمته الرياضية المتميزة . أما ما يحدث من كون الأزواج من البحور المشار اليها بـ (● ،*، ⊠) ذات قيمة عددية واحدة ، فينبغي ألا يشككنا بالنظام المقترح هنا ، ذلك أن البحرين المتساويي القيمة يقعان كل واحد في فئة ، في كل الحالات . أي أن أحدهما يبدأ بـ (علن = ٢) والآخر بـ (فا = ١) . حتى في تحولاتها ، « زحافاتها » بلغة الخليل ، يظل هذا الفرق واضحاً بينهما .

يجب أن نؤكد الحقيقة المهمّة التالية : التشكلان الأساسيان لهما القيمة (٣) (كل وحدة فيهما) ومن هذه القيمة تتفرع القيم الباقية . أَمِنَ المبالغة أن نرى في هذه الحقيقة معادلاً للتشكل ـ الأساس في اللغة العربية ذاتها ، أي الفعل الثلاثي؟

أميل الى القول بأن لا مبالغة في ذلك ، وأن ملاحظة الأمر تشير الى خصيصة جذرية في بنية العقل الفاعل في الثقافة العربية ، هي اتخاذه **الوحدات الثلاثية** اساساً لصياغته للغة والايقاع : (من يدري ، قد يصدق هذا على أشيـــاء العالم ورؤية العربي لها ؟) .

وتشكلت لدى الشاعر العربي ، اذن ، ايقاعات منتظمة لها قيم رياضيـــة **يعرفها هو بعفوية وفطرة** . حين نظم الشاعر العربي ، او سمع ، قصيدة ، فإن كل وحدة ايقاعية في البيت منها **تجسدت لديه قيمة معينة محددة** .وكان هم العربي الوحيد ، فيما يخص الايقاع ، **هو ان تحافظ كل وحدة في التشكل الايقاعي على قيمتها الرياضية** . عدا ذلك لم يكن يأبه لشيء . أي أن حدوث وحدة مثل (ــ ه ــــ ه) في موضع معين تحدث فيه ايضاً (ــ ه ــ ه ــ ه) لم يسيء لحس الايقاع عند العربي . لماذا ؟ لسبب جوهري هو أن قيمة (ــ ه ــــ ه) هي (١ + ٣) وهي قيمة (ــ ه ــ ه ــ ه) ذاتها (١ + ١ + ٢) .

هـــذه النظرة الى الايقـــاع الشعري **ترفض الايمان بان ثمة اشياء اسمها «الزحافات»** . العربي لم يأت بوحدة ، وهو يؤلف القصيدة ،بعد قياسها بوحدة أكبر منها ، ثم تقرير أنها حسنة لأنها تخسر كذا او كذا دون غيرهما . انه ، في الواقـــع ، أتى بوحدتين او ثلاث لها القيم الرياضية البسيطة الـــتي يعرف بفطريته المرهفة أنها تؤلف وحدات نغميـــة تشكل ايقاعاً يرتاح اليه ويرضيه انسجامـــه .

يصدق التفسير المقترح هنا على كل التشكلات الايقاعية المركبة من (ــ ه) (ـــ ه) . لكن ثمة ظاهرة مدهشة ،لا بد أن لها تعليلاً يصعب ادراكه الآن: في التشكلين المؤلفين من (ــــ ه) (ـــ ه) أي الوافر والكامل ، يقبـــل حس الايقاع عند العربي وحدات ايقاعيـــة قيمتها (٤) . باستخدام لغة الخليل لتوضيح النقطة ، نقول ان قيم وحدات الكامل كلها ، وقيمة (ــ ه ـــ ه) في الوافر يمكن أن تصبح ، عن طريق الزحاف ، (٤) بدلاً من أن تبقى (٥) كما في البحور الأخرى . يتضح هذا من حقيقـــة أن (ــــ ه ـــ ه) في الكامل قد تتحول الى (ــ ه ــ ه ـــ ه) او (ـــ ه ـــ ه) وقيمـــة كل منهما (٤) ويصدق هذا على (ــ ه ــــ ه) في الوافر .

المبدأ الذي يحكم نظرية التحولات في تشكيل وحدات البحور هو مبـــدأ

رياضي بسيط إذن . انه يلغي نظرية الزحافات كلها ، ويحيل تحليل بيت شعري الى مكوناته الايقاعية عملاً على درجة كبيرة من البساطة . حين نحلل بيتاً ما ، يجب أن نعرف شيئاً واحداً هو القيمة الرياضية لكل من وحداته . بعد التحليل الى مكونات نووية لا نأبه لما قد يكون «زحافاً» وما لا يكون : الشيء الأساسي هو أن تنتج لدينا القيم العددية للوحدات كما نعرفها في كل بحر ، مع تذكر ما قيل من أن وحدتين في كل من الكامل والوافر قد تكون قيمة كل منهما (٤) .

١٠

أعتقد أن هذا المبدأ يوضح كل التحولات الممكنة وغير الممكنة في الايقاع العربي . لكننا يجب أن نرفض تقبل الصياغات النظرية المحض في امتحان صحته . مثلاً ، يقول العروضيون ان الوحدة (ـ ـ ـ ـ ه) لا ترد في الكامل، وترد في الرجز فتكون قبيحة . لا شك أن قيمة هذه الوحدة (٤) وينبغي على ذلك أن تكون محتملة الحدوث في الكامل ، لكنها لا تحدث فيه . قد يقول قائل : ان هذا يضعف من أهمية المبدأ المقترح هنا . الجواب عن ذلك يجب أن يستند الى أساس هذه الدراسة الأم ، وهو أننا نحلل ما يَرِدُ فعلاً في الايقاع الشعري ولا يهمنا ما لا يردُ ، سواء احتمل وروده نظرياً أم لا . عدم ورود (ـ ـ ـ ـ ه) يعني شيئاً بسيطاً : أنها لم ترد ! ولا يعني أن المبدأ ذاته غير صحيح . ما نقوله هو هذا : اذا وردت في ايقاع عربي ، الآن او في المستقبل ، فهي مبررة لا تخرج على أسس الايقاع الشعري عند العرب (قد يكون لا متناعها تعليل نظري ، لكن ليس من المهم البحث عنه) .

المبدأ السابق يحكم التحولات الايقاعية الممكنة في وحدات التشكلات كلها . لكن الوحدة الاخيرة في كل تشكل لها خصيصة مميزة لها ، هي أنها ، في كل التشكلات قد تحل محلها وحدة تنقص قيمتها عنها بالمقدار (١) . يستثنى من ذلك وحدة المقتضب والمضارع الاخيرتان. بهذه البساطة يمكن تفسير التغيرات العجيبة التعقيد التي يرى الخليل امكان حدوثها في العروض والضرب من كل بحر . في مشطور المنسرح وحده يمكن أن يحل محل الوحدة الأخيرة وحدة تنقص عنها بالمقدار (٢) .

يمكن صياغة هذا القانون بطريقة أكثر انسجاماً مع معطيات التحليل المقدم في هذه الدراسة : نقول ببساطة : « إن كل تشكل يبدأ بـ (فا) يمكن أن يحل محل النواة (علن) الأخيرة فيه النواة (فا) ، إلا حيث يؤدي ذلك الى تشكل الوحدة الأخيرة من أربع نوى (فا) وكل تشكل يبدأ بـ (علن) يمكن أن تأتي وحدته الأخيرة دون إضافة (فا) [او ساقطة منها (فا)] إلا حيث يؤدي ذلك الى بقاء (علن) وحدها » . يشذ عن هاتين القاعدتين التشكل (المتقارب) فقط . ويلاحظ أن القاعدة الأولى تعني أن الاستثناء ينطبق على (الرمل) وحده . يلاحظ أيضاً أن منع تشكل الوحدة الأخيرة من أربع نوى من (فا) يفسر ما قيل عن مشطور المنسرح قبل قليل . كما أنه يفسر كون الوحدة الأخيرة في كل من شطري مجزوء الخفيف لا تتخذ الشكل (ـ ہ ـ ہ ـ ہ) مع أن هذا شكل من أشكال الوحدة الأخيرة للخفيف التام .

الظاهرة المناقشة هنا لا تسبب مشكلة في الفهم لأنها تتناول الوحدة الأخيرة، أي بعد أن يكون التشكل الايقاعي قد تكون . لكنها تحدث في موضع في الإيقاع العربي تسبب فيه تحولاً جذرياً . الموضع هو الشكل التالي :

(ـ ہ ـ ہ ـ ہ ـ ہ ـ ہ ـ ہ ـ ہ)

يمكن أن نعتبر هذا التتابع وجهاً من وجوه المتدارك تم في كل وحدة منه لابدال الموصوف أعلاه في حالة فقدان (علن) من (ـ ہ ـ ـ ہ) في آخر التشكل . لكن هذا يعود بنا الى فكرة النموذج النظري ، وقد يكون من الأفضل لتفادي ذلك أن نقول : إن ثمة تشكلا إيقاعياً في الشعر العربي قد تتألف الوحدة الايقاعية فيه من نواتين من النوع (فا) وقد تكون جميع وحداته من هذا الشكل ، أو يكون عدد منها من الشكل (ـ ـ ـ ہ) . بهذه الطريقة نميز هذا التشكل عن المتدارك حين توجد فيه (٣ ، ١) فقط وتكون وحدة كاملة . يمكن أن نفرق هكذا بين التشكلين ونعطيها الاسمين المتدارك والخبب (إذا كان لا بد من اطلاق تسميات) .

يبدو لي أن الدراسة المقترحة هنا قادرة على وصف كل النماذج الايقاعية في العربية ، وتفسير خصائصها وإمكانياتها بدرجة من الانسجام والبساطة لا امتلكها نظام الخليل . وفي هذا تسويغ كاف لتبني النظام المقترح هنا واتخاذه

بديلاً جذرياً لعروض الخليل والعروض التقليدي بشكل عام .

١١

تتوضح ميزات النظام الجديد أحسن ما تتوضح في مجال التطبيق العملي . لنأخذ بيتين من الشعر ، ونحاول تحليلهما تبعاً لنظام الخليل أولاً ، ثم تبعاً للطريقة المقترحة هنا . نفترض ، طبعاً ، أننا مبتدئون ، ثم نحاول أن نحدد طبيعة المعلومات التي ينبغي أن تتوفر لنا من أجل أن نقدر على تحليل البيتين وإدراك التشكل الايقاعي (البحر) لكل منهما .

١ ـ عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

نفترض ، أولاً ، أننا نعرف طريقة التمثيل العروضي للالقاء الشعري باعطاء المتحرك الرمز (ـ) والساكن الرمز (ه) . هذه هي الخطوة الأولى الضرورية في كلا النظامين الخليلي والجديد . لنضع رموز البيت أمامنا :

(ـــ ه ـ ه ــ ه ـ ه ـ ه ــ ـــ ه ـــ ه ـ ه ـ ه

ـــ ه ـ ه ـــ ه ـ ه ـ ه ــ ه ــ ــ ه ـ ه ـ ه)

تبدأ حيرة المبتدىء هنا : كيف يحلل هذه الرموز الى أجزاء (تفاعيل) ؟ لديه عدد من الاحتمالات :

ح ١ ـ

(ـــ ه ـ ه / ـــ ه ـ ه / ـ ه ـــ ه / ـــ ه / ـ ه ـ ه / ـ ه ـ ه /) (نترك الشطر الثاني استغناء عنه).

ح ٢ ـ

(ـــ ه ـ ه / ـــ ه ـ ه ـ ه / ـــ ه ـــ ه / ـ ه ـ ه /)

ح ٣ ـ

(ـــ ه ـ ه / ـــ ه ـ ه / ـ ه ـــ ه / ـــ ه ـ ه / ـ ه)

هذه ثلاثة من الاحتمالات فقط . ثمة غيرها ؛ والمبتدىء مسوّغ فيما يفعل لأنه

يحلل الى وحدات معروفة في نظام الخليل . لكن المبتدىء ، طبعاً ، على خطأ؛ فتبعاً لنظام الخليل ثمة طريقة واحدة صحيحة وما تبقى من احتمالات 'يرفض . السؤال الأهم هو : كيف يدرك المبتدىء هذه الحقيقة والطريقة التي تقود الى الصواب ؟ الجواب هو أن المبتدىء يفترض أنه يعرف ما يشكل من التفعيلات بحراً خليليـــاً وما لا يشكل بحراً ؛ ثم انه يتوقع أن يعرف أي مجموعة من التفعيلات يمكن أن تتركب وكيف تتركب ، وأن يعرف بعد ذلك أن مجموعة ما لها الاسم كذا دون غيره . أي أن المبتدىء يفترض فيه **أن يعرف ما هو في سبيله الى تعلمه من أجل ان يحلل بيتاً من الشعر !** تعترض المبتدىء كل هذه الصعوبات والبيت بيت تام فيه زحاف واحد فقط ؛ فكيف يكون الأمر اذا أراد أن يحلل بيتاً فيه عدد من الزحافات ؟ المثال التالي يوضح الصعوبات :

٢ ــ كأن تلك الدموع قطر ندى   يقطـــر من نرجس على ورد

(ــ ـه ــ ـه ــ ـه ـ ـه ــ ـه ــ ـه ــــ ـه
ــ ـه ــــ ـه ـ ـه ــ ـه ــ ـه ـ ـه ـ ـه)

ح١ ــ
(ــ ـه ــ ـه/ ــ ـه ــ ـه/ ــ ـه ــــ ـه/)

ح٢ ــ باعتبار الشطر الثاني :
(ــ ـه ــ ـه/ ـ ـه ــ ـه/ ــ ـه ـ ـه/ ـ ـه/)

ح٣ ــ
(ــ ـه ــ ـه/ ـ ـه ــ ـه/ ــ ـه ـ ـه ـ ـه/)

هنـــا يضطر الطالب ، مسبقاً ، الى أن يعرف أن (ــ ـه ــ ـه) (ـه ــ ــ ـه) همـــا التفعيلة ذاتها ، وأنهما زحافان لـ (ــ ـه ـ ـه ــ ـه) ، وأنهما جائزان في هذا البحر الذي يحلله (مع أنه ، طبعـــاً ، لا يعرف ما هو هذا البحر حتى الآن !) .

هذه بعض الصعوبات التي يواجهها المبتدىء في تطبيق نظـــام الخليل على الشعر . حتى الخليل نفسه عجز عن تعليم مبتدىء جاءه أسرار نظامه . يفسر

ذلك إعراض الطـــلاب عن العروض ، والحقيقة المحزنة المعروفة في الأوساط المهتمة في العالم العربي : كون الذين يفهمون العروض ويستطيعون تميـــيز ما هو شعر عن غيره (بالمفهوم التقليدي ، أي ما هو موزون) قلة . كما يفسر ذلك ، في رأيي ، كره الغالبية العظمى للشعر «الحر» لأنه لا يمتلك الخصيصة الوحيدة التي بها يميزون ما هو شعر : أقصد الكتابة على الصفحة في شطرين متميزين .

من أجل هذه النقاط فقط يستحق الأمر أقصى عناية ممكنة . ولو لم يكن من قيمة لدراسة ايقاع الشعر بطريقه جديدة إلا أن يزيل الصعوبات المشار اليها، والنتائج النابعة منها ، لكفى ذلك مبرراً لتحقيق مثل هذه الدراسة .

لنحاول الآن تحليل البيتين السابقين بالطريقة المقترحة في هذا البحث .

١ – تبعاً لهذه الطريقة ، نعطي للبيت رموزه كما فعلنا سابقاً . ثم نحـــاول تقسيم التشكل الى نواه الجذرية ، وهذا عمل في ذروة البساطة كما يظهر الآن :

(ــ ٥ / ـ ٥ / ـ ٥ / ــ ٥ / ـ ٥ / ـ ٥ / ـــ ٥ ـــ / ــ ٥ / ـ ٥ / ـ ٥ /)

الاحتمالات هنا قليلة جداً . قد يحدث أن نواة ما يمكن أن تحلل بطريقـــة أخرى ، لكن ذلك لا يشكل صعوبة كبيرة كما سترى .

أهم خطوة ينبغي أن نقوم بها هي تمييز الوحدات . القانون الذي يحكم هذا التميـــيز لا تعقيد كبيراً فيه : نرى أن التشكل يبدأ بالنواة (علن) فهو من الفئة (ف١) للتشكلات . في تمييز وحدات هذه الفئة نبدأ بـ (علن) ونأخذ معها كل (فا) تتلوها حتى (علن) التالية . الناتج هو وحدة ايقاعية متميـزة . هكذا نقول إن البيت يتألف من :

(ــ ٥ ـ ٥ / ــ ٥ ـ ٥ ـ ٥ /)

نستطيـــع الاكتفاء بذلك وحده . نعطي كل نواة قيمتها :

١٢ ١١٢ أي ٣ ٤

هنا يأتي الشيء الوحيد الذي قد نضطر الى تذكره إذا اردنا تسمية البحر . حتى الآن حللنا البيت الى مركباته الايقاعية بصحة ودقة . وليس هناك أي احتمال آخر فيه . لقـــد كشفنا التشكل الايقاعي بسهولة مدهشة . إذا أردنا

تسمية التشكل علينا أن نذكر أن الايقاع (١٢ ١٢ ١) هو الطويل (بتكرار الوحدتين) .

لنفترض الآن أن ما نتج لدينا في الوحدتين الأولى والثانية هو الناتج في ما تبقى من البيت أي :

(ـ ـ ـ ٥/ ـ ـ ـ ـ ٥/ ـ ٥/ ـ ٥/ [ـ ـ ـ ٥/ ـ ـ ٥/ ـ ـ ـ ٥/ ـ ٥/ ـ ٥/]

هنا درجة من الصعوبة لم توجد في الوحدتين السابقتين . إذا أخذنا (ـ ـ ٥/ ـ ـ ـ ٥/) على أنها الوحدة الأولى ، وأخذنا كل ما تلا من (فا) حتى (علن) الواردة بعدها نتج لدينا :

٢ ٣ ١ ٢١ ٢١ ١ ١

وليس لدينا تشكل بهذه القيم .

لكننا نكتشف هنا أننا أخطأنا تمييز الوحدات . الشرط الأساسي فيما يبدأ بـ (علن) أن (علن) فيه هي بداية الوحدة ، لا نهايتها . الوحدتان (١ ١ ٢) و(١ ٢) ، إذن ، وهميتان هنا . يجب أن نميز الوحدات بطريقة أخرى .

ثمة مبدأ أساسي ينبغي تقبله لتسهيل التحليل الى وحدات أولية . كل (ـ ـ ـ ٥) في التشكلات تعطى القيمة (١ + ٢) . اذا تلتها (علن) (ـ ـ ٥) فانها تعطى القيمة (٣) إلا في حالة واحدة نادرة الحدوث بعد العصر الجاهلي ، وقليلته في الشعر الجاهلي نفسه . في هذه الحالة يصعب تحديد قيمة (ـ ـ ـ ٥) إلا بعد تحليل كل ما يتلوها الى وحدات مميزة . يمكن أن نصوغ القانون النظري التالي : اذا كانت قيمة الوحدتين التاليتين لـ (ـ ـ ـ ٥) (٥) أو (٤) ثم (٣) فإن (علتن) لها القيمة (٣) وهي نواة من الوحدة الأولى للوافر . عدا ذلك ، تعطى (ـ ـ ـ ٥) القيمة (١ + ٢) (أي أنها لا يمكن أن تشكل مع (علن) قبلها وحدة)

يمكننا ، هكذا ، أن نحلل البيتين السابقين بسهولة فائقة :

١) (ـ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥)

بإخضاع (ـ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥) للقاعدة المقررة ، نرى أنها ليستا وحدة

واحدة . نعطي (ـــ ـــ ٥) القيمة (١ + ٢) ونحلل الى النوى :

١ ٢   ١ ١ ٢   ١ ٢   ١ ١ ٢

في تحليل (ـــ ٥ ـــ ٥) الأخيرتين، يجب أن نتذكر أن ما يبدأ بـ (علن) تكون بعد (علن) فيه (فا) . (علن) هنا يتلوها ، إذن ، (ـ ٥ / ـ ٥) .
لنتخلص من الفروض النظرية الى أقصى حد ممكن ، نتبع قاعدة هي أهم القواعد في تطبيق النظام الجديد :

قاعدة م م — « لتحديد الوحدات نقول انه ليس هناك وحدة تتألف من تكرار (ـ ـ ٥) أكثر من مرتين. وليس هناك وحدة تتألف من جمع أكثر من نواة من (علتن) الى (علن). وليس هناك وحدة تتألف من جمع (ـ ٥) الى (ـ ـ ـ ٥) الا كانت (فا) سابقة». إذا طبقنا هذه القاعدة مع القاعدة السابقة على البيتين موضع الدراسة يكون لدينا التحليل التالي [بإهمال تحديد النوى بالقيم (١،٢،٣)، واختيار الوحدات مباشرة وجمع قيمها] :

١ — ٣   ٤   ٣   ٤
٢ — ٤   ٣   ٥

القيم ، إذن ، هي قيم الطويل والمنسرح على التوالي .

واذا طبقنا القاعدتين على الشطرين الثانيين في البيتين كان لدينا :

١—٢)
٣   ٤   ٣   ٤

٢—٣) .
٤   ٣   ٤ (الوحدة الأخيرة هنا يمكن أن تنقص قيمتها بـ (١).

وهي قيم الشطرين الأولين ذاتها . لا يهمنا هنا كون الوحدة الأولى من الشطر الأول مختلفة عن نظيرتها في الشطر الثاني من حيث وجود الساكن فيهما . ولا يهمنا تغير موضع الساكن في الوحدتين الأولى والثالثة من الشطر الثاني في البيت الثاني عن موضعه في نظيرتها في الشطر الأول : بكلمات خليلية ، لا يهمنا وجود «الزحافات» في البيتين؛ كل ما يهمنا هو أن القيم الايقاعية في الوحدات

المتناظرة واحدة . وهذا هو الفاعل الأول في الإيقـاع العربي ، كما وضحت هذه الدراسة .

هكذا تتحول عملية تحليل بيت شعري الى عمل سهل لا تعقيد فيه ،وتنعدم الاحتمالات المنهكة التي تنتج من محاولة تطبيق نظام الخليل ، وبالتالي فان درجة التأكد من صحة التحليل في النظام الجديد تكاد تكون مطلقة ، بينما هي شبـه معدومة في نظام الخليل .

١٢

الآن وقد قدمت الأسس النظرية لتحليل إيقاع الشعر العربي باستخـدام النوى(ـ ٥ ، ـ ـ ٥ ، ـ ـ ـ ٥) ، يمكن تقـديم دراسة تطبيقية على نماذج من الشعر العربي .لا يشترط في النماذج أن تتمتع بأي خصائص تخضعها لنظام معيّن. الشرط الوحيد فيها أن تكون أنتجتها الفاعلية الشعرية العربية . أختار هنـا نمطين من الايقاعات : الأولى يتتابـع فيها حدوث النوى دون حدود خارجية مفروضة ، مثل عدد الوحدات الممكنة ، او تركيب هذه الوحدات . والثانية يحدث فيها عدد محدد من الوحدات ، بتتابـع مفروض . النمط الأول يجسّد بعضاً من إيقاعات الشعر الأحادي (الحر) ، والثاني يجسّد ايقاعات وردت في الشعر التناظري ، بعضها يخضع لنظام الخليل ، وبعضها لا يخضع له . أود أن أؤكد هنا أن مشروعية نمط من هذه الأنماط لا يمكن أن تحدد عن طريق كونه ينسجم مع ما يمكن أن يبدو للتقليديين «الايقاع الطبيعي للشعر العربي» ، بمعنى أن الأنماط التي تنحصر ضمن أبحر الخليل **ليست أكثر شرعية من الأنماط الحديثة.** هذه الأنماط متساوية في درجة شرعيتها ، اذ أنها ، **جميعاً** ، تستجيب للأسس الايقاعية عند العرب ، لأنها تنبـع من الحدوث التتابعي للنوى الايقاعية الجذرية ذاتها . أي شرعية تضفى على أحد الأنماط دون غيره تعتمد مقاييس خارجية لا علاقة بنيوية لها بالأسس الحقة للإيقاع العربي . الشرعية الوحيدة التي يُبرر وصف نمط ما بها يجب أن تعتمد مقياساً لها **مدى الحرية** التي يسمح بها كل نمـط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركة الايقـاع والحركة الداخلية للعمل الشعري . وهذا المقياس مقياس كيفي موضعي ينبـع من دراسة تطبيقية لكل عمـل شعري يُتلقى ، ولا يمكن تعميمـه على كل عمل فـي يحقق نمطاً معيناً

للتشكلات الايقاعيـــة .

١ ـ نماذج من الشعر الأحادي :

ادونيس [٢٨]:

١٠٢ ـ (نهداكِ ، في نهديك طفلتانِ
واحدة تموت من هزالِ
واحدة تذوب في قنبلهْ
فلنكسر الزمانْ
كالغصنِ ،
إنّ الكون بهلوانْ
إنّ إله العالم المقصلهْ)

نعطي للمقطـــع رموزه :

(|o–|o––|o––|o–|o–|o––|o–|o–(
|o–|o––|o––|o––|o–––|o–
|o––|o–|o––|o––|o–––|o–
|o o––|o––|o–|o–
|o o––|o––|o–|o–|o––|o–|o–
(|o––|o–|o––|o–|o–|o–––|o–

يهدينا تحديد الوحدات ، بالطريقة المشروحة سابقاً ، الى أن القيم الرياضية لهـــا هي :

٤	٤	٣
٤	٤	٣
٤	٤	٣
٤	٢ /.	(معتبراً الحركة الأصلية على آخر الكلمةِ ، ممثـــلا سكونها بـ (/.)

٤ ٤ ٣
٤ ٤ ٣

بالعودة الى الجدولين (لا ١ ، ی٣) نرى أن هذه القيم هي قيم وحـــدات التشكل الايقاعي «السريـع» . من الواضح أننا إذا طبقنا نظام الخليل ، كان علينا أن نرفض قصيدة أدونيس الرائعة الايقاع هذه ،لأن نظام الخليل لا يسمح بتحول التفعيلة الثالثة من السريع الى **(فعولن ، فاعلن ، فعل ، فعول)** .ورفض هذه القطعة الشعرية خسارة لا شـــك فيها . أما النظام الجديد فإنه يصفها وحسب ، ولا يجـــد في التبادل المذكور بين نوى وحداتها خروجاً على أسس الايقــاع العربي ، بل يقول ببساطة ، ان الشاعر الحديث يخطو خطوة أبعد في تشكلاته الايقاعية ، فيخلق وحدة أخيرة في السريـــع لها القيمة (٣) التي لوحدة السريـــع في الشعر التناظري ، لكنها عنده مؤلفة من (٢ + ١) بدلاً من (١ + ٢) .

١ ، ٢-

(هل رأيت امرأه
حملت جثة الخريف ؟
هل رأيت امرأه
مزجت وجهها بالرصيف
نسجت من خيوط المطر
ثوبها
والبشر
في رماد الرصيفِ
جمرة مطفأهْ .)

بتحليل القصيدة بالطريقة السابقة ، انما دون وضع الرموز ، توفيراً ، نرى أن قيمها هي :

(٣ ٣
٣ ٣ ٢ .

٣	٣	
٣	٣	٣ ┊ ٠
٣	٣	٣
٣		
٣		
٣	٣ ┊ ٠	
٣	٣	

التشكل يبدأ بـ (ـ ه) فهو « المتدارك » ، لكن الشاعر ، هنا أيضاً ، يأتي بوحدة قيمتها (٣) لكنها تتألف من (٢ + ١) بدلا من (١ + ٢) . نظام الخليل يرفض تقبـل عمل ادونيس هنا ، بينما يكتفي النظام الجديد بوصفه ، مشيراً الى اعتماده على الأسس الرياضية ذاتها التي تتخلل حركة الايقاع في الشعر العربي القديم .

١ - ٣ - صلاح عبد الصبور :

(الناس في بلادي جارحون كالصقور[٦٩])

هذا المثل المشهور من شعر عبد الصبور يؤكد تجاوز الشاعر الحديث لجوانب من الاسس التراثية للايقاع ، واحتفاظه بما هو جوهري فيها ، كما أكد ذلـك ادونيس . الا أن عبد الصبور هنا يحدث تحولا في ترتيب نوى الوحدة الثانيـة للتشكل الايقاعي ، لا وحدته الأخيرة؛ ادونيس يفعل ذلك في أمكنة أخرى، والتطور بدأ يعم في الشعر الأحادي . نحلل بيت عبد الصبور :

(ـ ه ┊ ـ ه ┊ ـ ـ ه ┊ ـ ـ ه ┊ ـ ه ┊ ـ ه ┊ ـ ـ ه ┊ ـ ـ ه ┊ ـ ـ ه ┊ ـ ـ ه ه ┊)

وقيم وحداته هي :

(٤ ٤ ٤ ٢ ┊ ٠)

وهي ، طبعاً قيم وحدات التشكل «الرجز» . لكن الوحدة الثانية في البيت تتألف من (٢+١+١) ، وهذا مرفوض في نظام الخليل ، لكنه مقبول في النظام

الجديد . يمكن تقديم تعليل نظري لعمل عبد الصبور ، اذا احتجنا الى مثل هذا التعليل . ما دام الساكن ليس له قيمة ، وتركيب الوحدة وقيمتها ينبعان من المتحركات فيها ، فإن (ـ ـ ه ـ ه ـ ه) هي ، في الواقع (١+٢) ، بقراءة الياء مخطوفة خطفاً (كأنها كسرة) .

لكن مثل هذا التفسير يقضي على القيمة الفنية للتغير الايقاعي . فقراءة الوحدة (ـ ـ ه ـ ه ـ ه) تعطي لحركة الفكرة ذاتها حيوية رائعة تنبع من الاضطرار لمد الصوت ، ثم الانقطاع ، حين نقرأ «بلادي» ؛ وهذا يمنح قوة كبيرة للحركة «جا» والكلمة «جارحون» التي تتحول ، فجأة ، الى حركة انفعالية حادة «جارحة» . بهذا تبرز في البيت بجدة واضاءة ،الكلمة ـ الفكرة الجذرية فيه : «جارحون هم الناس البسطاء في بلادي ، جارحون كالصقور الجارحة ذاتها» .

٢ ـ نماذج من الشعر التناظري :

٢،١ ـ المتنبي

(بناها فأعلى والقنا تقرع القنا ومــوج المنايا حولها متلاطم)

(ـ ـ ه | ـ ه | ـ ـ ه | ـ ه | ـ ه | ـ ـ ه | ـ ه | ـ ـ ه | ـ ـ ه |
ـ ـ ه | ـ ه | ـ ـ ه | ـ ه | ـ ه | ـ ـ ه | ـ | ـ ـ ه | ـ ـ ه)

الحركة الرائعة في هــذا التشكل الايقاعي ، وارتطامها المتتابع بنهايات مد صوتية باتجاه الأعلى في الشطر الأول ، واتجاه أفقي متموج في الثاني ، تحقق لذروة فنيــة قلّما تجاوزها شاعر عربي . إن كمال النوى في الشطر الأول ، وخصوصاً توفر القرار الموسيقي فيها كلها ، لينبع من حركة الصورة الوصفية كلها ، من الحركة الداخلية للخلق الفني ، لكون المتنبي يحس بانفعال وحدس عميقين بأن بناء سيف الدولة الجديد ثابت الاركان لا يهتز . كمال الحركات هنا ، ثم انتهاء كل تتابع بسكون ، يجسّد حس الثبات المشار اليه ويؤكده ، لأنه يأتي عن طريق (الالفات) الصاعدة علواً ، والثابتة في انبثاقها الصوتي بعد صعودها الأول . وفي الشطر الثاني تتغير طبيعة القرار الموسيقي ، فتصبح نابعة

من (الواو) ، صوت متموج أفقي ، وتعود الى (الألف) في « المنايا حولها » ، لتحيط بالبناء كله . ثم تأتي ذروة فنية عجيبة فجأة ، **ينقطع الكمال النووي للحركة** ، تأتي النواة (ـ) **دون قرار لها** ، دون ساكن تنتهي به ، لأنها تأتي **لا لتعلن الثبات والسكون** ، **وانما الحركة المتلاطمة** الصاخبة تتكرر وتنسحب وتعود لتتلاطم من جديد . هكذا تأتي كلمة **«متلاطم»** مؤلفة من نواتين متتابعتين **لا قرار يفصلها** ، ثم نواة ثالثة تكرر الثانية منها بحركيتها (ـ ـ ٥) . البيت ، إذن ، يتألف من :

٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ (وهي قيم الطويل).

لكنه يظهر لنـــا بوضوح أن الدراسة التحليلية الفنية يجب أن تركز على النوى ذاتها والأشكال التي تتخذها . كما أنه يظهر لنا أن الاكتفاء بتحليـل شطر واحد يعني الاستسلام لخمول لا شك أن ضرره بالحساسية الفنية العربيـــة كان عظيماً . ذلك أن الدارسين ، على هذا الأساس ، لم يهتموا **بالحركة الشعرية** ذاتها ، وإنمـــا اهتموا بالنموذج النظري الذي يحققه البيت ، أي بالتفعيلات الفارغـــة من أي خصائص فنية . لكن البيت يكشف لنا عيباً آخر ، أكبر خطورة ، في النظام التقليدي كله هو فكرة «الزحافات» . أصل هذه الفكرة ، كما قلت سابقاً ، يعود الى فكرة النموذج الكامل . لكن وجود الزحاف عنى للعروضي وجود **نقص او عيب في** الشعر الذي يدرسه ، لأنه لا يأتي على صورة النموذج . من هنا لم يكن ثمّة حاجة او دافع لتحليل هذا الزحاف ، وكفت **الاشارة اليه** . وقاد هذا الى الحقيقة المؤسية ، وهي أن التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية الحيوية بين الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة ، لأن الدارس كانت لديه فكرة مسبقة بأن الزحاف نقص ، وكان يعرف أن النسبة الكبرى من الــنماذج الشعرية تأتي بصورة لا تحقق النموذج النظري للبحر . لم يخطر لدارس في التراث ، بسبب مفهوم النقاد للزحاف ، أن التحولات الايقاعية **قد تأتي تعبيراً عن حركة داخلية في التجربة الفنية ذاتها** ، وأن البحث يجب أن يركز على تحليل العلاقة الحيوية بين تغير الوحدة الإيقاعية عن النموذج وبين البنية الـكاملة للقصيدة . بتعبير آخر ، لم يخطر للناقد في التراث أن الزحاف هو في الواقع – في عمل الفنان الخالق – **«زيادة»** ، لا نقص ، لأنه استجابة للحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان [٣٠] .

٢، ٢ –

نموذج للدوبيت :

ابن الفارض :

(روحي لك يا زائر الليل فدا يا مؤنس وحدتي إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا)

الرموز :

(–• –o –––o –o ––o –o –––•
–o –o –––• ––o ––o –o –––o

–o ¦ –o ¦ – ¦ ––o ¦ –• ––o ¦ –• ¦ – ¦ ––o ¦
¦ –o ¦ –o ¦ – ¦ –––o ¦ ––o ¦ –o ¦ – ¦ ––• ¦)

وتكون قيم الوحدات :

٥ ٣ ٤ ٥ ٤ ٤

فالتشكل جديد لا يمكن أن يعاد الى بحر خليلي (رغم شبه الشطر الثاني السطحي بالكامل).

جمهرة عبيد بن الابرص :

٢، ٣ –

الأبيات من «جمهرة أشعار العرب[٣١]»

رقم (١) – (أقفر من أهله ملحوب فالقطبيّات فالذنوب)

(–o ¦ –––o ¦ –o ––o ¦ –• ¦ –o ¦ –o ¦
–o ¦ –o ¦ ––• ¦ –o ¦ ––o ¦ –––o –o ¦)

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٣ ٣

رقم (٤) — (أرض توارثها شعوب وكل من حلها محروب)

(– ه | – ه | – – ه | – | – – ه | – – ه – ه |

– – ه | – – ه | – ه – – ه | – ه | – ه | – ه)

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٣ ٣

رقم (٦) — (إما قتيل وإما هالك والشيب شين لمن يشيب)

القيم : ٤ ٣ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٤) — (وُبدّلت من أهلها وحوشاً وغيّرت حالها الخطوب)

القيم : ٤ ٤ ٣ ٤ ٣ ٣

رقم (٢١) — (أفلح بما شئت فقـــد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب)

القيم : ٤ ٤ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٣٢) — (كأنها من حمير عانات جون بصفحته ندوب)

القيم : ٤ ٣ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٤٧) — (فعاودته فرفعتـــه فأرسلته وهو مكروب)

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٤ ٢

قصيدة عبيد تستغل الامكانيات الايقاعيـــة الممكنة في التشكل (٤ / ٤ ، ٣ / ٤) لا يهم كثيراً أن نسمي البحر ، الأهم أن نرى هـــذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تتشابك فيه عناصر إيقاعية أساسية ، ذات قيم مختلفة بعض الشيء ، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الايقاعية ، وتحول التلاحم النغمي الى فاعل حيوي شيّق في نفسه ، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط ان عمل عبيد أول قصيدة « من الشعر الحر » في الشعر العربي . فما يفعـــله أدونيس

وصلاح عبد الصبور من حيث إحلال وحدات ذات قيم معينة مكان أخرى لها القيم ذاتها ، لكنها تعكس ترتيب النوى المركّبة ، شيء فعله عبيد ببراعة فائقة وتنويع مدهش . وما فعله عبد الصبور في الإبدال في وسط التشكل الايقاعي لا نهايته فقط ، فعله عبيد أيضاً قارن ، مثلاً ، بيت عبد الصبور مع بيت عَبيد ذي الرقم (٣٢) حيث ترد (٢ + ١ + ١ = ٤) في سياق (١+١+٢=٤). في الواقع أنه بالامكان كتابة قصيدة عَبيد **لا بشكل تناظري وانما كما يكتب الشعر الأحادي** . وهي بشكلها الجديد مثل أعلى لاستغلال الطاقات الايقاعية للتشكل (٤ | ٣،٤ | ٤) .

١٣

من المهم التأكيد أن النظام المقترح هنا ليس بديلاً لنظام الخليل وحسب . إنه طريقة في اكتشاف الطاقات الإيقاعية في الشعر العربي . وهو بهـذا المعنى **تطلع الى المستقبل** ، تطلـع إلى ما سيكون ، بقدر ما هو وصف لما هو كائن . النظام الجديد لا يفرض حدوداً ينبغي على الشعر أن يسكنها : ان خصيصته الأولى أنه تجاوز للحدود ، ذلك أنه عودة الى أصول هي بطبيعتها قادرة على رفض أي تحديدات شكلية . حين نصف الايقاع الشعري بأنه ينبع من حدوث تتابعات لنواتين (٢،١) او (٢ ، ٣) فان هذا يتضمن أن أي حدوث للنواتـين هو شكل من أشكال الايقاع العربي . الشاعر ، هكـذا ، يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع ايقاعه الذاتي ، الخلاق ، عنصراً نابعاً من تواشج أبعاد تجربته الفنيـة الـكلية ، بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو لا أي مقياس خارجي . وتظـل تشكلات إيقاعه وجهاً من وجوه الايقاع العربي . كل تشكيل جديد يصبح ، هكذا ، **تحقق طاقة كامنة** على يد شاعر خلاق ، **لا خروجاً على أسس الايقاع العربي** – كمـا يمكن أن يوصف اذا أصررنا على أن نظام الخليل هو الوصف الأصدق لمكونات الايقاع في الشعر العربي . تشكل النوى الجذرية هو الايقاع : القهر الناتج من نظام الخليل ينبع من كونه يسمح بالقول إن ثمـة تشكلات معينة هي وحدها وحدات الايقاع وان كل ما لا يبلور هذه التشكلات « **ليس على مذهب العرب** » . هذه صفة الصقت بعلم الخليـل بدافع من بدء تحجّر الرؤيا العربية للعالم . ليس هناك دليل واحد على أن الخليل نفسه قصد أن يقول ذلك . على العكس، لقد أشار الخليل الى الطاقات الممكنة في نطاق نظامه،

الى الاتجاهات التي يمكن للإيقاع الشعري أن يتخذها، في الوقت نفســه الذي أشار فيه الى التحقق الفعلي لبعض من الطاقات. تشهد بهذا إشارته الى البحور التي سمّاها «المهملات[٣٢]». ولا يبدو أنه أراد القول إن كل ما لا ينحصر ضمن التحققات الـــتي أنجزت حتى عصره يجب أن يعتبر خروجاً على أسس الايقاع العربي. ومعرفتنا بعمل الخليل نحوياً تشعر بأنه آمن بالحرية، لانه آمن بالقياس، بتحقيـــق الطاقات الممكنة؛ ومن الارجح أنه آمن بشرعية تحقيق الطاقات الكامنة فيما يتعلق بإيقاع الشعر كذلك.

نظام الخليل أشار الى مستقبل: لكن العقل العربي، في تياره الرئيسي الذي شكّل التراث الرسمي في الشعر والحياة، احتضن الماضي، بل انه وقع نفسه الى قوقعـــة الماضي ليصوغ ذاته على صورتها. إنما ثمة الذين احتضنوا المستقبل، اتخذوا الإشارة اليه وجه حياة وخلق. ابو العتاهية، في قوله: «**أنا أكبر من العروض**»، واحد منهم. كذلك الاخفش؛ ومنهم الذين كتبوا **الموشـــح**، **والدوبيت**، **والمواليا**. ومنهم الذين نمـــوا الشعر الاحادي (الحر) في ثقافتنا المعاصرة، والذين يطورون أشكال الشعر الاحادي الآن الى تشكلات نغمية ترسم أبعاد المستقبل. لكن التراث الرسمي ظل، ويظل، يصوغ ذاتـــه على صورة الماضي وثقوب القوقعة وحزوزاتها.

النظام الجديد، هنا، يشير الى المستقبل مرة ثانية إشارة أكبر قدرة على تفجير الطاقات، على إطلاق القوى المبدعة في الذات لتخلق صورة العالم وصورة الايقاع الذي تجده قادراً على بلورة أعماقها وأبعاد وجودها. أيطغى الحزن مرة أخرى، ويرفض العقل العربي، بتياره الرسمي، تقبل الاشارة الجديدة؟

إن قضية النظام الذي يقترح هنا تتجاوز العروض والتجديد فيه او إعادة صياغته: إنها شيء من امتحان للعقل العربي وقدرته على تقبل المستقبل، على احتضان ما سيكون وتبني ملامحه الأولى والجهد لإكمال خلقه. هنـــا عودة الى الجذور، بحث عن إمكانية تحقيق ما حققه الشاعر العربي في صحرائه، بخلقه الإيقاع الذي جسّد أبعاد عالمه وبنية فكره الخلاق. أمن المصادفة في شيء أن يكون العقل العربي، الفطرة الجلية للعالم، قدِرَ على تطوير أشكال الإيقاع بهذا الغنى وهذا الانتظام حين استجاب للمحركات العفوية في أعماقه، لحسّـــه النغمي وإرهافه، وأن يكون أعقم فلم يخلق تشكلاً إيقاعياً جديداً – إلا ما

ظل ملقى على هامش التراث – تماماً بعد أن صاغ الخليل نظامه ، وتحوّل بعده الى قوانين ؟ العربي ، بدوافع الخلق والتكوين الطري عنده ، نسج مستقبله ، مستقبل ثقافته لقرون تأتي ، ثم تحجّرت الرؤيا ، فبدأ التقوقع ونَسْجُ ما كان مستقبلا في جذوره ماضياً يضغط حتى ليكاد يختنق .

من جديد ، أمامنا فرصة أن ننسج المستقبل . والمستقبل ، هنا ، **مستقبل أبدي** : مستقبل ممكن – ممتنع التحقق لا يصير جاهزاً . ليس هناك من امكانية لتحقيق صورة للإيقاع نقول عنهـــا : « إنها الصورة الوحيدة والنهائية » . كلما انطلقنا لنخلق صورة ، بقيت طاقات كامنة لم تحقق ، وولدت طاقات أخرى تشير باتجاه المستقبل . من هنا ، فان ما نعاني لاحتضانه هو المستقبل المتجدد أبداً : هـــذه مغامرة خلق ؛ إنها امكانية لتحرير العقل ، تحويله مغامراً ، مكتنهاً ، محققاً ، فطامحاً ، حراً حرية تكاد تكون مطلقة تمامـــاً **كما كان عقل العربي الاول** الذي نسج ايقاعات حاضره وأرهص بمستقبله . كاتب الدراسة يؤمن بأن آثار مثل هذا التحويل ، اذا تحقق ، لا بد أن تتجاوز قضية الايقاع الى اطلاق طاقات رائعة في الثقافة العربية كلها ، في العقل العربي ذاته . تماماً كما يؤمن بأن تجمّد العقل العربي ضمن حدود الايقاعات المتحققة في نظام الخليل لا بد أن يكون قـد أسهم في عملية تحجّر العقل العربي كله ، في تعبيره عن نفسه إزاء العالم في مختلف المجالات ، وانعدام قدرته على ارتياد المستقبل واحتضان ما سيكون .

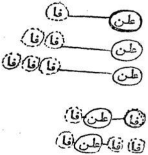
قلت ان النظام الجديد **أوسع** من عروض الخليل . بطريقة أخرى يمكـــن القول : ان نظـــام الخليل يحصر جانباً من جوانب النظام المقترح هنا ، جانباً محدوداً صغيراً . النظام المقترح يقول : ان الايقاع الشعري يتشكل من تتابعات وعلاقات نامية حيوية بين نواتين أو ثلاث هي المؤسِّسات الفعلية لحركية اللغـة وفاعليتها ، وانه ليس هناك حدود لما يمكن أن يتركب من تتابعات وعلاقات لا كمياً ولا كيفياً نظام الخليل في الواقع **ليس أكثر من وصف** يقرر أن هناك أنماطاً معينة قليلة من التتابعات الكامنة ، اتخذت أطراً واضحة ، تشكلت وجوه إيقاع نميت في الشعر العربي حتى القرن الثاني للهجرة . لكن نظام الخليل ، حتى في يومه ، عجز عن وصف أنماط ايقاعية أنتجتها الفاعلية الشعرية العربية ذاتها قبل أن يبنى هو . أخفق الخليل ، عن طريق الوحدات الكبيرة المركبة التي تصورها ، في أن يستوعب ضمن نظامه قصائد جاهلية عديدة ، فتركهـــا

خارج نظامه . ايقاع المتدارك مثل على ذلك ؛ ومجهرة عَبيد بن الأبرص مثل أعلى . النظام الجديد قادر على وصف هذه القصيدة بدقة ، ويراها مثلاً على الفاعلية الشعرية المرهفة في نشاطها الخلاق تتجاوز الأشكال المعروفة الى رسم ظلال المستقبل . وكيف نرى في قصيدة كهذه شذوذاً على الايقاع العربي وهي واحدة مما تقبّله العرب وأحبوه وعنوا به ؟ وكيف ، وخالقها فنان عربي ، مرهف الحس ، ذو استجابة عميقة للطاقة الايقاع في التركيب العربي وطبيعته ؟ ثم إن في الشعر الأحادي الذي يكتب الآن أروع مثل على ميزة النظام الجديد، لأنه قادر على وصفه واحتواء نماذجه بشكل لا يتاح تحقيقه لنظام الخليل .

تقبل أحد النظامين يعني تقبلاً لشيء أعمق ، تقبّل صورة للايقاع والشعر نقيضة للصورة الأخرى . نظام الخليل ، اليوم ، يحتضن صورة جامدة ، محددة الأبعاد ، للعالم . والنظام الجديد يحتضن صورة حيوية (ديناميكية) للعالم والخالق . يمكن أن نرى مثيلاً لذلك في الفرق بين تصور العالم في النظام التقليدي لعلوم الطبيعة والكيمياء وفي النظام النووي الحديث . حين نتصور العالم مؤلفاً من أشياء نهائية التشكل ، محددة الابعاد (حجر ، قطعة حديد ، ماء ، قطعة فحم ، قطعة ذهب ، جذع شجرة) فاننا نتصوره مجموعة من الوحدات المنعزلة التي تختلف جذرياً واحدتها عن الأخريات، ونعدم امكانية التفاعل الحيوي بينها. أما حين نتصور العالم مؤلفاً من نوى قليلة في حركة أبدية ، ونؤمن ان تفاعل هذه النوى ، وعلائقها في حركتها الدائمة ، وحدوثها الواحدة في سياق الأخريات ، هي التي تنتج المظاهر الفيزيائية للعالم ، وتعطي للوحدات فيه خصائصها الحيوية ، فاننا نتصور العالم مليئاً بالحيوية (ديناميكيا) ، ترتبط أشياؤه كلها بوشائج عميقة متحدة الهوية . هذا هو الفرق بين تصور الخليل للايقاع على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل ، وبين التصور الجديد الذي يرى الايقاع حركة معينة لنواتين او ثلاث واحدتها في سياق الأخريين . هكذا يصبح أي تغير في علاقات النوى ايقاعاً جديداً متميزاً ؛ وبتقبلنا لهذا التصور فنحن نتقبل صورة حيوية دائبة التوالد للايقاع والعالم ، ونعلن المغامرة والكشف والتجاوز والابداع والتجدد القيمةَ الأولى في حركة الخلق الشعري .

من الشيّق والممتع ، أخيراً ، أن نرى أن في مقدورنا أن نصف الايقاع الشعري بطريقة تستقي من النظرة النووية في العلوم ، وانما بشكل مبسّط . اذا أخذنا النواة (علن) على أنها نقطة التمركز الايقاعية ، والعنصر الايجابي الدائم ،

ووضعنا النواة (فا) في سياقها ، او النواة (علتن) ،استطعنا أن نرسم نماذج من الشكل التالي :



ويمكننا بهذه الطريقة تقديم وصف نووي لكل التشكلات المعروفة في الشعر العربي التناظري وللتشكلات التي نماها الشعر العربي المعاصر. لكن من الواضح، طبعاً ، ان حركة الايقاع ، وعلاقات النوى فيه ، حركة أفقية تفرضها طبيعة اللغة ذاتها ، بكونها تتابعات صوتية .

بتمثيل كهذا يمتنع تحجّر المركبات النووية في وحـــدات منعزلة كبيرة ، ويُتلافى الخطر الاعظم الذي أحاط بنظام الخليل وحوله الى قوالب جامدة لم تعد تعكس حركة الحيوية والقرار في الكلمة العربية النابضة بالحياة الباحثة أبـداً عن قرار (٣٣)

كمال ابو ديب
(اوكسفورد)

اشارات

١ ـ را . حكاية اكتشافه للايقاع الشعري في ، ابن خلكان ، «وفيات الأعيان» ، المطبعـة الأميرية ، (بولاق ، ١٢٩٨ هـ) ، ج ١ ، ص : ٢١٦ .

٢ ـ هو الأخفش الأوسط ، ت. ٢١٥ هـ. سا .

٣ ـ قبس . عبد الرحمن السيد ، «العروض والقافية: دراسة ونقد» ، مطبعة قاصد خـير ، (القاهرة د. ت.) ص : ٧٤ .

٤ ـ ابن خلكان ، ذات .

٥ ـ را . عمل الجرجاني الابداعي على الاستعارة مثلا مناقشا في ،
Kamal Abu - Deeb, « Al - Jurjani's Classification of Isti'âra with Special Reference to Aristotle's Classification of Metaphor, » Journal of Arabic Literature, Vol. II, (Leiden, 1971), pp. 48 - 75.

و قـا . بأعمال الذين تلوه في ، احمد مطلوب ، «البلاغة عند السكاكي» ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٤) .

٦ - را . السيد ، ورد ، ص : ٨ .
٧ - را . ابن خلكان ، ذات .
٨ - را . مثلا ، محمد عبد المنعم خفاجي، «الشعر العربي : أرزانه وقوافيه» ،البابي الحلبي ، (القاهرة ، ١٩٤٨) .
٩ - را . «العقد الفريد»،المطبعـة الشرقية ،(القاهرة ، ١٣١٦ هـ) ، ج ٣ ، كتاب الجوهرة الثانية .
١٠ - را . السيد ، ورد . وابراهيم أنيس، «موسيقى الشعر».أعتمد هنا على تلخيص السيد لآراء أنيس ، سا . ص : ١٣٧ - ١٤١ . و
Gotthold Weil, «'Arud» Encyclopedia of Islam, New Edition, pp. 667 - 677.
١١ - أناقش أسس نظام الخليل في القسم الثاني من الدراسة الذي آمل أن ينشر في عدد قادم.
١٢ - هذا تقرير مبدئي . فيا يأتي من البحث تأكيد لوجود نواة ايقاعية ثالثة .
١٣ - النواة (علن) اذن جذرية تدخـل في البحور كلها . من الصعب هنا ، فهم الرأي المتسرع الذي تطرحه نازك الملائكة حول طبيعة الوتد المجموع وكونه يحدث في أربعة من بحور الشعر الحر (فقـط؟) . لماذا تهمل الناقدة ورود (علن) في المتقارب والوافر وهما من بحور الشعر الحر فيا ترى ؟ ألأن وروده فيهـما يظهر أن رأيها فيه وفي أثره في الشعر متعسّف لا مبرر له في الواقع الشعري ؟ أهذا ، أيضاً ، تناست ورود الوتد في وسط تفعيلة الرمـل (فاعلاتن) ؟ وماذا عن الهزج أيضاً ؟ را . «قضـايا الشعر المعاصر» ، ط ٢ ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) ص ص : ٨٢ - ٨٧ .
١٤ - ومن الاضافات الى هذه المصطلحات : « الفاصلة الصغرى » ، و « الفاصلة الكبرى » را . خفاجي ، ورد ، ص : ١١ .
١٥ - عد . حا . ١١ .
١٦ - را . *Weil* ، ورد ، ص : ٦٧ .
١٧ - المناقشة في القسم الثاني من الدراسـة .
١٨ - عد . يلي . ص ص : ٤٠ - ٤١ ، والسيد ، ورد ، ص ص : ١١٢-١٢٤ .
١٩ - هذا اقتراح لتسمية الشعر الحر مبني على أن خصيصته الأساسية هي كونه لا يعتمـد التناظر الموجود في الـتراث . اعتقد أن مصطلحاً كهذا يوضّح علاقة هذا الشعر بالتراث أكثر من (الحر ، المنطلق ، شعر التفعيلة) .
٢٠ - بتقبّل التحليل الأولي لـ (- - - ٥) الى (- / - - ٥).
٢١ - يوضّح هذا الرمز في حا . ٣٣ .
٢٢ - (فا) هذه يمكن أن تعتبر وحدة قائمة بذاتها ، او بداية وحدة سقطت نواتها الأخيرة لكن من الأفضل ، في أي حال ، اعتبارها ، في التحليل التطبيقي ، جزءاً ملحقاً بالوحـدة السابقة لها .
٢٣ - حسب هذا التحليل يمتنع تشكل وحدة من أكثر من نواة من(علن) ونواة من (علتن) .
٢٤ - را . مثلا ، ابن عبد ربه ، ورد ، ص ص : ١٤٠-١٥٠ .
٢٥ - را . خفاجي ، ورد ، ص : ٢١ .

٢٦ - إلا أنها كثيرة الورود في الشعر الاحادي ، ولذلك يجب أن تعتبر نواة لها القيمة (٤) في تحليل نماذج من هذا الشعر ؛ وهي تشكل وحدة بنفسها .

٢٧ - على هذا الأساس ، يمكن أن نستغني عن زيادتها في أواخر الوحدات لتحقيق ما يسمى «الاشباع» من أجل اكمال شكل التفعيلة .

٢٨ - المقطعان مأخوذان من «المسرح والمرايا» ، دار الآداب (بيروت، ١٩٦٨) ص: ١١٥، ١٣٨ .

٢٩ - من قصيدته « الناس في بـلادي » ، في المجموعة التي تحمل هذا العنوان . ط. ٢ ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٦٥) ، ص : ٣٥ .

قا . الرأي المطروح هنا في إيقاع الشعر الحر ، مع الرأي العجيب الذي تعرضه نازك الملائكة ، ورد ، ص : ٦٣ - ٦٤ ، ١٥٣ - ١٥٦ .

٣٠ - من المدهش أن هـذه النظرة المرَضية الى التنوع الايقاعي ما تزال تطغى على تفكير ناقدة «معاصرة» كنازك الملائكة . را . نقدها للشعراء المعاصرين لوقوعهم في «شرك الزحاف» ، ومقارنتها له بالزكام ! مشكلة الملائكة أنها ، كالعروضيين في عصور التحجّر الفكري ، يسيطر على تفكيرهـا في الايقاع النموذج النظري سيطرة كاملة ، فترى حركة الايقاع لا شيئاً يخص الكلمات وينبع منها ، وانما شيء ينبسح من التفعيلات ذاتها .

٣١ - لأبي زيد القرشي، ط. دار صادر - دار بيروت (بيروت، ١٩٦٣)، ص: ١٧٣-١٧٧ .

٣٢ - ورد . دوائر الخليل في ، ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ١٣٨ - ١٣٩ . و را . نقـد الأخير للخليل لأنه لم يرفض إمكانية الكتابة على وزن «المتدارك» .

٣٣ - استخدم في هذا البحث رموزاً تحتاج الى توضيح . لدي شعور ، قد لا يكون مبرراً ، بأن الجوانب المتعلقة بكيفية كتابة البحث ، والرموز التي تستخدم في ذلك ، لم توحّد بعد في العالم العربي . وبينا توحّد طرق البحث المختلفة ، أستخدم ما أراه شخصياً نافعاً وموضحـاً : (را . - راجع) ، (ت. - توفي) ، (سا. - المصدر الذي ورد ذكره في الحاشية السابقة ، وقد تكون الصفحة ذاتهـا) ، (قبس. - مقتبس في) ، (د. تا. - دون تاريخ) ، (ذات بعد اسم المؤلف أو ذكره ، تشير الى الكتاب ذاته الصفحة ذاتها) ، (قا . - قارن مع) ، (ورد - بعد اسم المؤلف تشير الى الكتاب نفسه ، دون الصفحة : يأتي بعدها ذكر الصفحة) ، (عد. - عد الى كذا) ، (حا. - حاشية) ، (يلي - فيما يتلو في هذه الدراسة ، صفحة تأتي).

عبدالستار ناصر

الحلم الذي سافرت فيه الى تيريستا

١

في تيريستا ، دخنت المارجوانا ، فتناثرت بين زرقة السماء والبحر وعيون الجميلات ، ورحت في عرس ، كنت فيه اقرب الموجودين الى الجنون. ثم صحوت على رشفات الفودكا ، ورقصت عاريا عند بحر الادرياتيك ، حيث كانت معي صديقتي الهيبية ، ترقب ما يجري ، وهي تضحك من هذا الغريب ، الذي جاء من مدن الاخطاء والكبت .

تفجرت في ذاكرتي ايام طفولتي ، كنت احب العيش في جزيرة ، اعتمد العيش فيها وحدى ، على جوز الهند واسماك البحر ، وثمارها من الفاكهة، وان اكتب عن موجز ما يمر علي من مخاطر — لا تأخذ بي الى الموت طبعا — واكون هذا المغامر العجيب ، الذي يقولون عنه ما ليس فيه ، وربما تنتهي حالة الذعر التي تشيدت حولي منذ الطفولة ، مثل جدران النار ، تحرق جلدي اينما اتجهت .

أفكر الان في : الكآبات الصغيرة والطموحات الصغيرة ، مجتنبا كل الخوف الماثل فوق رأسي ، كالتمثال . وكنت ابكي مثل طفل .

٢

كنت احمل حقيبتي *Made In U, S, S, R* التي تباع عـــادة في تورينو وصقلية ، وبقية المدن الطليانية اشتريتها بعشرين الف لير من مخزن يسمونه فينيتو في مدينة تيريستا البحرية . والحقيبة تتصل بكلبشة على طريقة السينما الاميركية ، غير اني استغنيت عن الكلبشة بحجة اني اعيش في مدينة مطمئنة ومن غير الممكن ان يجري فيها ما جرى للمواطـن عبد الستار ناصر .

حملت الحقيبة في طريقي الى المحطة ، وفيها جميع اسراري وطموحاتي الى خلاص حقيقي ، ينقذني من تعب السنوات ، التي مرت بين الدراسات والسجون ، والعذابات المستمرة التي علمتني كيف اقلع ظفرا من اصابعي وانا اضحك ٠

كان خروجي من هذه المدينة ــ والحقيبة معي ــ يعني قطع الخيوط التي تتشابك في رأسي منذ ليلة انتمائي الاولى ٠ كان في خيالي حلمواحد يتدفق في الرأس كالنهر ، يتجزأ بين ثانية واخرى ، ثم يتصل ، ويعود الى التجزؤ ، ثم يتصل ، وكنت اعشق هذا الحلم الذي به أرى حدود العالم مفتوحة لي ، تحني حديدها الصلب لتقول لي : ادخل بسلام ونم بسلام وتمتع بسلام ، أيها الوافد الغريب الذي نجهل حتى اسمه ٠

٣

اسمي في الهوية الشخصية : عبد الستار ناصر ، مواليد ١٩٤٧ ، تسرحت من الجيش بعد خمسة اشهر ، بحجة اني رجل معروف ، وفي الجيش كنت امارس حربا بيضاء ضد اخطاء الحكومة ، والضرائب ، والشرطة التي تنوعت ــ لدينا شرطة اداب تمنع الحب بين الجنسين ، وشرطة نجدة تسأل عن هويتك بعد الحادية عشرة ، وشرطة اعتيادية لم تحصل على الشهادة الابتدائية ، وحراس ليليون يسرقون البيوت ، وشرطة سرية ليس من واجب لها سوى ارهاق الدولة بالرواتب والمخصصات ، وشرطة امن ، وشرطة مرور لم تستطع اداء عملها دون رشوة ٠٠٠ وشرطة تكونت تلقائيا من الناس الذين اعتادوا على رؤية الشرطة حتى في الملابس الداخلية ــ وكنت مجنونا بالموت الذي لم يجيء ٠

٤

عندما فتشت عن مقعد في القطار ، كانت خلف ظهري حنجرة رائعة تردد في جوانب المحطة : *Don't say no to the end of the world*

وبينما حاولت ان اصغي ، رآني رجـل اصلع ، وسرعان ما قال لي ، وكأنه على موعد معي :

ــ انزل من القطار ايها السيد ٠

حدقت في عينيه ، كان في نيتي أن أصرخ ، غير انه اطال التحديق في عيني وردد ثانية :

ــ انزل أيها السيد ٠

ولما كنت قد تباطأت في تنفيذ ما اراد ، فقد هجسته يدفع بي ، ثـم رماني على اسفلت المحطة ، بينما ظلت حقيبتي في القطار ، الذي راح باسرع مما اعتدت عليه ، ورحت أركض خلفه صائحا ملء حنجرتي :

ــ ارموها الي ، ان حقيبتي معكم ٠

كدت أبكي : وكان القطار يأكل اعضائي وهو يسرع في الهروب عن

وجهي ، اصرخ دون جدوى ، والقطار يهرب جدا والحقيبة هناك ·· احسها تتمزق بين الركاب ·

هجست دملة تنمو تحت الثدي الايسر من صدري ، كنت أمسك صدري بيدي ، مأخوذا الى النقطة التي امحت عن نظري ، والتي كانت قبل ذلك : هيكلا لقطار طويل ·

· · · · · ·

عندما وقعت ، تراءت لي صديقتي ، كأنها تهمس لي : كيف اراك غدا ؟ ولما كنت أحس أعماقي تفور بالذل والتعب ، فقد تمنيت ان اغرق في جسدها ، لذا وجدت نفسي أهمس : لقد اشتهيتك جدا ، وان لم يكن ثمة مانع ، فأنا مولع بالذهاب الى الفراش ·

٥

ماذا جرى ؟ ربما جننت ؟

كنت ادس اشيائي في الحقيبة دون حساب لما قد تفعله الدقائق القادمة ، هل يمكن ان يفتشوني ؟ وانا قابع في ركن القطار · ذلك اني لم احدد المكان الذي سأعيش فيه ، كل ما اعرفه ، هو اني خائف من البقاء هنا ـ بين مجموعةمن السادة الذين عذبوني والذين حددوا لي اطارا اسكن فيه ـ لذا ، كانت الحقيبة قد جمعت اسراري · فقد كان فيها عدد من الاوراق السرية جدا ، التي حررتها أيام بسالتي ، وكان بينها حفنة من السلايدات الملونة التي تحكي عن ادق ما فعلته في تيريستا والبندقية ،ليلة ان رحلت اليهما وغرقت في الشوارع المائية الطحلبية ، راجعا الى مملكة الذاكرة : حيث اغرق في الحب ، مع الهيبية ، رفيقة السفر الهائلة ، التي تتعطش للثورات ، والتي كتبت على بلوزتها *Make Love Without Baby* والتي شجعتني على ان اهتف بسقوط رؤساء العالم ، داعية الى العيش دون اوامر عليا ودون ضرائب ودجل والتي علمتني كيف اعيش في اوروبا عشرين عاما دون عمل ، وكيف امشي في ادغال وممرات اوروبا واسرارها دونما حذر ، وقد كان هذا بالنسبة الي بداية الحرية ، اذا ما تعكرت قدرتي على مقاومة السادة ، الذين يريدون موتي والهزء من جبروتي ·

كان علي الوصول الى المحطة ، وقطع تذكرة الى الشمال : حيث الطيور التي تهاجر صيفا ·

اصغيت للهواء بما فيه من بكتريا ومحاذير ، وكأني أسمع ما يشبه العواء من خلفي ، ورحت اسرع ، كأني ارى في الامتار التي اقطعها وجه صديقتي ـ التي كانت مفتاحا الى الجنس الصحي دون اسراف في الذل ، او الميوعة والبذخ ـ وساعدني العدد الهائل من الموجودين على اخفاء نفسي ، وكان علي اخفاء الحقيبة في اقرب مخبأ ·

٦

رأيت صديقا لي اسمه راغب ، ما ان رآني حتى رحنا في فرح طفولي،

كان الزمان الذي اتعبنا معا في السجون والدراسة والاسفار القديمة البائسة، قد تجمع مرة واحدة ، ولم يفاجأ راغب بهروبي ، فقد كان ما يجري محسوبا علينا من متع الحياة ، وكأن راغب قد تبرأ منا ، فقد احب ابنته ثراء ، وأصبحت ، بالنسبة له ، أثمن من شوارع الوطـــن ، وأغلى عليه من البطولة • وكنت وحدي من يعي قدراته على احتمال عذابات السجون والغرف الانفرادية ، والتجريح البطيء الذي فيه يرى أسوأ ما في الموت •

والتفت الى راغب ، كانت ملامحه ملجأ رائعا لهذا التيه الذي أعانـي منه ، وكدت اقتنع بكل ما أقنعه قبلي ، وأحس بي ، وبحزن قال :

ــ يكفي هذا ، ثمة من يحتاجك انت •

حدقت في ملامحه ثانية ، رأيت خصلة من الشيب تغطي مكانا منزويا من رأسه الجميل ، ورحت ابكي في القلب : ها نحن كبرنا معا ونسينـــا طفولتنا معا •

••• كانت صديقتي الهيبية ، تشير باصبعهـا من وراء المســـافات الوهمية التي يقطعها عقلي دون جواز سفر ، تصرخ من خلفها : كيـــف أصبحت الان ؟

كان لم يزل على موعد القطار بضع دقائق ، خرجت الى الممر ، تاركا حقيبتي في الرف العالي من الغرفة ورحت في اغفاءة سريعة عنـــد نافـــذة القطار ، وكان في خيالي وجه راغب الذي عاد الى ابنته ثراء •

ــ ترى لماذا قنعت بالهروب ؟ لماذا لم افعل كما فعل الرفاق ، واحمي نفسي من هذا الخوف الجارح ؟

هجست من يهزني •• نظرت اليه جيدا ، فاقشعرت مساماتي ، كان أصلع منفرا ، على خديه ما يشبه الدمامل او شيء كبقايا الجدري ، واذا به يعوي مثل كلب :

ــ انزل من القطار ايها السيد •

كانت في رأسه اكثر من عينين ، يشدني بها الى ذل غريب ، أحسه يتدفق في العروق ، وهمست خائفا :

ــ ما شأنك أيها السيد ، اعني : لماذا انزل ؟

لم يجب ، وراح يدفع بي من وراء النافـــــذة ، والتوى جسدي ، فصرخت :

ــ تمهل ، انك تؤذي رقبتي •

وراح يعوي :

ــ قلت لك انزل ، انـ ••• ـزل •

ونزلت من القطار ، ملتفتا اليه بحقد ، غير انه راح يضحك مني ، ثم سمعت صفير القطار •• وراح يمشي ببطء ثم تضاعفت سرعته ، وبهـا فطنت الى حقيبتي ، فرحت اركض خلفه ، وانا ازعق ملء حنجرتي وذلي :

ــ الحقيبة ، الحقيبـ •• ـة ••

غير ان القطار راح يأكل المسافة ، وكان يأكل وجهي ايضا •

وتزايد احساسي بالدملة التي تنمو تحت الثـــــدي الايسر مـن صـــدري ٠

٧

ولكن فجأة : يمكن ان يجري اي شيء ، فالقطارات التي تمر فـي الصحراء ، يمكن ان تقف ، والبواخر التي تقطع البحار يمكن ان تغرق ٠ وأنا ، قد اخسر نفسي بحرقها علناً ، عند وزارات التعذيب ، رافعـا يدي التي بها ابدأ موتي ؟

٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠

وقعت على وجهي ، عندما نزلنا الى تيريستا ، ولم تضحك صديقتي، كان ثمة بلبل هارب من الشرق يرفض ان يغني ، وبعد ان حدقنا في لونـه القرمزي ، أحست صديقتي ان البلبل ليس جديرا بالتقدير ، وانه مازوكي مع نفسه وموهبته ، لذا ، قررنا اغفاله ورفض العناية به ٠

في تلك الثواني ، فكرت في راغب ، صديقي الذي احب عذابه بفعل اعتياده عليه : ـ لا ادري بعد كيف هو الحزن ، الذي يعشقه الانســـان ويألفه بتأثير العادة ٠

ورأتني صديقتي في حال لم تعتدهـــا ، فاقتربت مـن بطني وراحت تلحسها مثل قطة ، وهي تبح برغبة همجية :

ـ ما بك ايها الرائع ؟

وما ان شممت رائحتها ، حتى قلت بشيء من البطر الجائع :

I Want to Make Love With You

ولكي انسى ، كان علي ان اغرق فيها جدا ٠

وغرقت الى عنقي في لهيبها الدموي الممتع ، كانت صديقتي الهيبية : اعمق من امرأة ٠

كانت الدملة التي احسها في صدري تصغر ، وكلما غرقت في صديقتي: تصغر ٠ كنت اعود بها الى وطني الذي علمني الجوع ، والذي انساني طعم المـــرأة ٠٠

ورحلنا سوية ، الى المارجوانا ، بين زرقة البحر وزرقة السماء ، وزرقة العيون ، وزرقة الوهم العظيم الذي غطيت نفسي به ، كي اهـرب جدا ٠

ورقصت في مياه البحر ، كان الحب ، مفتاحي الى السعادة ٠

٨

صرخت ، وانا في دائرة من التراب والشرطة واغاني الغجر التي شبعت منها :

ــ أين الحقيبة ؟

كيف بي أهرب دونها ؟ بل لماذا اهرب وقد اختفت الحقيبة ؟ عندما يكتشفون ما بها ، اعود الى سجني ، وغرفتي المطلة على صراخات الميتين ، واعود الى ــ من معك ؟ ــ وتعود الي الذاكرة المحشوة بالنساء والحب والطموحات ، التي انسجها في خيوط حريرية ٠

انني

أسقط الآن ،

منتهيا من المستقبل٠

عدت ببطء من باب المحطة ، كان ثمة خيط من الدم يتقطع عند ممر التذاكر ، وعند نهاية الباب الواسع المطل على الشارع الرئيسي ، كانت جثة راغب :

تئن بجانب الباب !

ولم استطع الوصول اليه ، كان هناك من يجرني عنه ، وتحسست صدري ٠

كانت الدملة قد كبرت ، ارى نفسي على هاوية عميقة ، يسمونها الموت ٠٠ او ربما كان اسمها الموت ، فقد وقعت الى جانبه ابكي٠

ثم لمحت بقية من جسد القمر ، وكانت السماء التي فوقي تستقبل الطيور التي عادت من تيريستا ، لتموت ٠

عبد الستار ناصر
(بغداد)

أرنست فيشر
(Ernst Fischer)

حلم الانسان الكلي

عبر تطور فكر ماركس تظل نقطة سليمة باستمرار ، **لا يمسها البلى: وهي امكانية الانسان المكتمل ، الكلي ، التي انطلق منها .**

منذ انتصار الثورة الصناعية ونمط الانتاج الرأسمالي عند منعطف القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، كانت تجزئة الانسان الناتجة عن تقسيم العمل ، والآلية ، والاستثمار والتجارة ، ظاهرة أوروبية . وكان طموح الانسان الى الوحدة ، الوحدة مع الذات ، ومع الناس أمثاله ، ومع الطبيعة التي أصبحت غريبة عنه ، شيئا مشتركا بين جميع الناس ذوي الحساسية والمفكرين .

لم يعد الانسان سوى جزء من ذاته ، يسيطر عليه عمله هو نفسه ، **منحط** من ذاته . كان شعراء هذا القرن الفولاذي وفلاسفته يبكون ذلك في تمردهم الرومانسي ضد عالم يجعل من كل شيء سلعة ومن الانسان نفسه شيئا .

« لقد فصلت المتعة عن العمل ، والوسيلة عن الغاية ، والجهد عن المكافأة . والانسان ، بعد أن قيد أبديا بجزء واحد من الكل ، أصبح لا يتكون هو ذاته الا بصفته جزءا مقتطعا ، ونظرا لانه لا يسمع قرب أذنهسوى الضجة الرتيبة للعجلة التي يديرها ، فهو لا ينمي أبدا انسجامية كائنه، ولا انغامه الهرمونية ، وبدلا من أن يمهر طبيعته بوسم الانسانية ، ينتهي به الأمر الى أن لا يعود سوى الاثر الحي للشغل الذي يقوم به ، وللعلم الذي يمارسه (1) » .

ان هذا العصر ، عصر تطور التقنية والصناعة ، والجشع والروح التجارية ، والرأسمال واملاق البروليتاريا ، عصر الأمل الثوري وخيبة الامل

في فترة ما بعد الثورة ، قد أحل محله عصر احتجاج رومانسي ضد البورجوازية .

هذا الاحتجاج كان ، على حد سواء ، شأن العامة والارستقراطيين المعادين للعالم البورجوازي المنشغل فقط بالمنفعة والربح ، كان هؤلاء وأولئك يلعنون معا هذا التجريد للانسان من انسانيته بتقسيم متزايد للعمل، أدى في خاتمة المطاف الى اغتناء الاغنياء ، ومن جهة أخرى الى افتقار الفقراء ، ماديا ومعنويا . الا أن هذا الموقف تمايز أكثر فأكثر داخل الرومانسية : فالبعض لمحوا الخلاص في الماضي وراحوا يسعون عبر صور شعرية عن وحدة الانسان وكرامته ، اللتين كانتا **تفقدان** . وآخرون التفتوا نحو المستقبل ، مفكرين في انبعاث الانسان المكتمل ، الانسان الكلي ، في المملكة المقبلة للحرية والاكتمال المليء والانسانية .

لقد نادت الثورات السياسية في فرنسا وأميركا **بحق الانسان في الحرية** ، وبالتطور الحر للشخصية . وقد أحس الناس احساسا مؤلما بالتناقض الذي كان يشكله الواقع مع هذا الاعلان . ومن المؤكد أن الانسان في المجتمع البورجوازي قد تشكل **كفرد** ، بيد أن هذه الفردية لم تتطور في **أسرة جماعية** ، بل تطورت في منافسة مع جميع الافراد الآخرين .

لقد كتب ماركس الشاب يقول « ان حق الانسان في الحرية لا يقوم على أساس علاقة الانسان بالانسان ، بل يقوم ، في الاصح، على انفصال الانسان عن الانسان . فما من حق من حقوق الانسان المزعومة يتجاوز اذن الشخص الاناني ، الشخص بصفته عضوا في المجتمع البورجوازي، أي شخص منفصل عن الاسرة الجماعية ، ومنطو على ذاته ، منشغل فقط بمنفعته الشخصية ومستجيب لاعتباطيته الخاصة ». فكانت القضية اذن أن يكف الانسان عن العيش من أجل ذاته ، منطويا على فردية فارغة ، بل أن يشترك في أسرة جماعية لا تقوم على أساس سيطرة البعض، بل على حرية الجميع.

ليس ثمة حديث في الملاحظات التي أرفق بها كارل ماركس ، وهو في الحادية والعشرين من عمره ، وكان طالبا في برلين ، أطروحته عن ديموقريطس وابيقوروس ، ليس ثمة حديث عن صراع طبقات، وبروليتاريا، وثورة ، ولا عن « مملكة الحرية » في مجتمع خال من الطبقات ، ومن السيطرة، ومع ذلك يمكن أن نجد في الكراس السادس هذه العبارة عن الذاتية والأنوية (أو مركزية الأنا ، أي اعتبار المرء أناه مركزا للكون ــ ملاحظة من المعرب) في الفلسفتين الابيقورية والرواقية في العصر اليوناني المتأخر « حين تغيب الشمس الكونية الشاملة ، تأخذ فراشة الليل بالبحث عن نور السراج الخاص ». وقبل ذلك ، في الكراس الثالث ، نقرأ ما يلي : « ان الذي لا يشعر بسرور في بناء العالم وخلقه بوسائله الخاصة ، أكثر من سروره لدى دورانه أبدا داخل جلده هو ذاته ، هذا الشخص قد لعنه العقل ». وأخيرا نقرأ في الكراس السابع ما يلي : « لا ينبغي ، على الاخص ، أن نعتبر فلسفة

تلك «الفلسفة» المؤسسة على السلطة والتسليم ، حتى ولو كانت هذه السلطة هي سلطة شعب ، وهذا التسليم هو ايمان عدة قرون (٢) »٠

هذه « الشمس الكونية الشاملة » كانت بالنسبة لماركس تحقيق الفرد للاهداف الموضوعة بصورة مشتركة واشتراكه في « الشيء العام » ، وتجاوزه الفعلي والمثالي للمصالح الفردية ، اذن الديمقراطية الاثينية بالنسبة لديكتاتورية قيصر ٠ وكان ماركس يتخلى عن كل انواع المجاملة « فلا يريد الدوران ابدا داخل جلده هو ذاته » ، بل يريد ان يكون « خالق العالم » ، وان يمتلكه بقوته وحدها ، وان يسهم في تطور لاحق لتطويره المادي ٠ ولا يمكن ان يصم المرء أذنيه عن هذه الرغبة في التجدد الاجتماعي ، وفي « الشمس الكونية الشاملة » التي تفوق قوتها وشدتها قوة وشدة السراج الخاص للشخص المفرد ٠ ويتحرك العقل الانتقادي ، وهو غير مستعد للاقـرار بـ « السلطة والتسليم الايماني » بصفتهما برهانين على صحة فلسفة او طقس او مذهب ٠ التوصل الى « شمس كونية شاملة جديدة » ، وخلق عالم جديد ، دون التخلي عن اعادة نظر انتقادية لمجمل التطور الماضي والحاضر — كل هذا يتمناه ماركس منذ الحادية والعشرين من عمره ٠

في برلين ، أيام كان ماركس يدرس العلوم السياسية والفلسفة والتاريخ كان هيجل العقل الاسمى الذي يبهر جيلا كاملا من فتيان المفكرين والباحثين ٠ وكان عمله الفلسفي الجبار يضع حدا للرومانسية ويلغيها ، وكان يرى في التاريخ العالمي الشامل روح العالم وعقله ، مجتازين جميع اشكال السقوط ، والاستلاب ، وفي الوقت نفسه العـودة الى الذات ، والمصالحة ، والانتقال من اتفاق لا واع مع النفس الى اتفـاق واع ٠ وفي شكل فلسفة صعبة ، كانت تتجسد في الواقع جميع تناقضات هذا العصر ، فكرة التطور ، والحلم بمملكة للحرية ، وللاكتمال والامتلاء ، والواقـع الواعي ذاته ٠

لقد رفض ماركس الشاب بادىء بدء فلسفة هيجل ، الا انه سرعان ما تأثر بالفيلسوف العظيم **وبجدليته** ، وقد بقي ماركس أمينا لهذه الجدلية: التناقض الداخلي الصميم في كائن الفكر وفي الاشياء ، وكانت هذه الجدلية تقول بأنه ينبغي فهم كل شيء ليس بصورة منعزلة وفي تتابع متسلسل من الاسباب والنتائج ، بل فقط بمثابة تفاعل متبادل متعدد ، في غنـاه المعيّن والمحدّد وتناقضه ، اذ ان كل شيء ، بولادته ، يولد نفيه هو ذاته وينـزع للتقدم نحو نفي نفيه ٠ لكن ماركس ، في نتائج هذه الجدلية واستتباعاتها ، قد تجاوز هيجل ٠

في المانيا الاربعينات من القرن الماضي — في عامي ١٨٤٢ و ١٨٤٣كان ماركس محررا لجريدة راينيخ زايتونغ — وقد اصبح « غير مرغوب فيه » وذلك بسبب راديكاليته الديمقراطية : وقد ارتحل الى باريس ٠ ان وضع المانيا هذا ، الذي تخلص منه ماركس ، قد وصفه ماركس وحكم عليـه

على هذا النحو عام ١٨٤٤ في « الجدليات الفرنسية ـ الالمانية » : « واكثر من هذا ، فان التاريخ الالماني يعتز بحركة لم يحققها اي شعب قبله في الميدان التاريخي ، ولن يجترحها أي شعب بعده ٠ اننا قد شاركنا في الواقع في ترميم الملكية التي قامت بها الشعوب الحديثة دون ان نشاركها في ثوراتها٠ لقد جرى ترميمنا وذلك اولا لان شعوبا اخرى قد تجاسرت وقامت بثورة ، واثر ذلك لان شعوبا اخرى قد عانت ثورة مضادة ، المرة الاولى لان سادتنا قد خافوا ، والثانية لانهم لم يخافوا ٠ اننا ، وعلى رأسنا رعاتنا ، لم نكن أبدا مع الحرية الا مرة واحدة ، وكان ذلك يوم دفنها (٣) »٠

في باريس التقى ماركس بالشاب فريدريك انجلس ، وهو ابن صناعي من رينانيا ، وكان فريدريك يعمل في لندن ٠ هذا اللقاء لم يؤد فقط الى ان ماركس قد استخلص منه نظرة عامة الى الوضع الاجتماعي لاكثر البلدان الصناعية عصرية ، بل ان ماركس قد كسب قبل كل شيء ،صديقا عز مثاله ٠ وفي تعاون لا مثيل له ، اقر انجلس دون حسد بتفوق عبقرية ماركس ، رغم ان هذا كان ، بين حين واخر ، صديقا يسبب الصعوبات ، وكان انجلس سندا ملائما في مسائل فكرية وعلمية وسياسية وخاصة ٠ ولا شك في ان ما جاء به انجلس على الصعيد الفلسفي قابل للنقاش : الا ان هذه الصداقة الخلاقة هي فوق كل انتقاد ، وهي صداقة صهرتهما في اتفاق مديد ٠

في باريس تعلم ماركس معرفة البروليتاريا ، وقد رأى في وجه البروليتاري البائس صورة **نزع الانسانية** ، وشاهد في شكله المشدد كل ما كان الرومانسيون يحسون به بصفته مغايرا للطبيعة الانسانية ، وبصفته ازدراء لجوهر الانسان ٠ ومع ذلك ، فمن هذا النفي المشدد بالذات استمد ماركس الامل بالتغلب عليه ٠ فكان يفكر في ان بؤس البروليتاريا هي ذاتها سيحملها على التحرر من القيود اللا انسانية بقلب هذه العلاقات رأسا على عقب لتصبح ، لدى تحريرها نفسها محررة للبشرية ٠

ويصور لنا ماركس بشدة مؤثرة نفي الكائن الانساني في بروليتاريا عصره فيقول : « مؤكد ان العمل ينتج الروائع والاعاجيب للاغنياء ، لكنه ينتج الفاقة للعامل ٠ انه ينتج قصورا لكنه ينتج ايضا الجحور للعامل ٠ انه ينتج الجمال ، لكنه ينتج ايضا السقم والذبول للعامل ٠ وهو يحل الالات محل العمل ، لكنه أيضا يزج قسما من العمال في عمل بربري مرهق ، ويجعل من القسم الاخر آلات ٠ انه ينتج العقل ، لكنه ينتج ايضا البلاهة والخبال للعامل (٤) »٠

البروليتاري لا يؤكد نفسه في عمله ، بل ينفي نفسه : « انه لا يحس بالراحة ، بل بالبؤس ، ولا يقوم بنشاط جسدي وذهن حر ، بل انه يميت جسده ، ويدمر عقله ٠ وبالتالي ، فالعامل لا يحس بأنه على مقربة من ذاته الا خارج العمل ، أما في العمل فيشعر بأنه خارج ذاته ٠ ويكون كأنه في

بيته حين لا يعمل ، وحين يعمل فانه لا يحس بأنه في بيته (٥)»٠

يملك ماركس فن التعبير السليط ٠ ومع ذلك فانه لم يكن مبالغا حين تحدث عن بؤس البروليتاري ، بل ان شهادات العديد من معاصريه تثبت ذلك ٠ لقد كان الهيجليون الفتيان ، التلامذة الراديكاليون للفيلسوف الكبير ، ينتظرون من الالحاد ان يحرر الانسان باعادة جوهره الى هذه الحياة الدنيا ٠ وكان ماركس ينظر الى ابعد من ذلك ، فكان يفكر في « ان نقد الدين هو « الشرط الاول لكل نقد » ، وكان يدرك بأن من المهم تحرير الانسان من سجنه الارضي لا السماوي وكان يرى في الدين ، في وقت معا، « **التعبير** عن البؤس الفعلي » و « **الاحتجاج** ضد البؤس الفعلي » « الدين آهة المخلوق المرهق بالشقاء ، وروح عالم بلا قلب ، كما انه عقل عصر بلا عقل ٠ انه افيون الشعب (٦) » ، وكما يحدث في كثير من الاحيان ، فالقليل من الناس يعرفون ، حتى في هذا الصدد ، ما قاله ماركس حقا : ففي اغلب الاحيان يروى عن لسان ماركس ان الدين هو افيون **للشعب** ــ اي انه شيء يأتي من الخارج لتخدير الشعب ــ ويتغافل من يوردون هذا القول عن عبارة ماركس السابقة ٠

« ان الالحاد ، بمقدار ما ينفي هذا الثانوي ، لم يبق **له معنى** ، ذلك لان الالحاد هو **نفي لله** ، وبهذا النفي يثبت **وجود الانسان** . لكن الاشتراكية ، بصفتها اشتراكية ، ليست بحاجة الى هذا **الحد الوسيط** ٠ فهي تنطلق من الوعي المحسوس نظريا وعمليا للانسان والطبيعة بصفتهما هما الجوهر ٠ انه **وعي الذات** الايجابي **للانسان** الذي لا يعود موجودا ، بواسطة الحد الوسيط لالغاء الدين ، كما ان **الحياة الحقيقية** هي الواقع الموضوعي الذي يكف عن الوجود بواسطة الحد الوسيط لالغاء الملكية الخاصة ، أي الشيوعية ٠٠٠ **ان الشيوعية** هي الشكل الضروري والمبدأ الطاقي للقريب المقبل ، لكن الشيوعية ليست ، بصفتها كذلك ، هدف التطور البشري ، وشكل المجتمع البشري (٧)»٠

اذن فالدين والالحاد والشيوعية لم تكن في نظر ماركس الا لحظات من التطور وليست هدفه ٠ كان ينبغي التقدم نحو حياة فعلية للانسان، نحو نزعة انسانية ايجابية ٠ والحال فان وجود البروليتاريا كان المناقض البديهي تماما لتلك الحياة ، ومع ذلك فلم يكن يتجسد في البروليتاريا « **واقع الصناعة الممزق** » ٠ كان التحليل العلمي للمؤسسة الرأسمالية يؤكد بصورة باهرة ما كان شيللر قد احس به مسبقا وعبر عنه :

« لقد فصلت المتعة عن العمل ، والوسيلة عن الغاية ، والجهد عن المكافأة » ، ان كل الجانب التجزيئي ، التفتيتي ، الممزق لعالم الالات هذا ، والربح والبؤس ، كان يجد ببساطة في البروليتاريا التعبير الاكثر حدة عنه ٠ وكان النفي ، باكتسابه دقة وتحديدا ، يظهر اكثر فأكثر ما كان ينفيه : صورة الانسان غير المكتملة ٠

الذين ينطلق من الله ، وهيجل من الدولة ، وماركس من الانسان ٠

كتب ماركس في « **نقد الحق العام لدى هيجل** » : « هيجل ينطلق هنا من **الدولة** ويجعل من الانسان الدولة ذات الطابع الذاتي ، والديمقراطية تنطلق من الانسان وتجعل من الدولة الانسان الموضع ٠٠٠ والانسان لا وجود له الا بسبب القانون ، والقانون موجود بسبب الانسان، **انه وجود انساني** ، **بينما هو** ، في الناس الاخرين **الوجود القانوني**٠ بهذا الشيء الاساسي تختلف الديمقراطية (٨) » ٠

والمهم بالنسبة لماركس ليس مجرد « الشمس الكونية الشاملة » او أي نظام اخر بمثابة هدف في ذاته ، بل كان ماركس يرى ان المهم هو الانسان الحسي ، الحقيقي ، الشخصي ٠ وهدف تأملاته الفكرية وجهود الانسان المكتمل الكلي ، وواقع الانسان ، والنزعة الانسانية الايجابية ٠

الانسان بحاجة الى **الاسرة الجماعية** لكي يكون نفسه فردا حرا ٠«لم تكن الحرية الشخصية موجودة في ما كان يحل حتى الان محل الاسرة الجماعية ، في الدولة الخ ، الا للافراد الذين كانوا على صلة بالطبقة المسيطرة وفقط بمقدار ما ينتسبون الى هذه الطبقة » ٠ **ان الاشخاص** الذين يدعون التصرف كأشخاص مستقلين هم في الواقع **مشروطين ليس** فقط بكل التطور الاجتماعي ، باللغة والتقاليد والتربية الخ ، **بل ايضا** بانتسابهم الى طبقة معينة ، ومرتبة ، ومهنة ٠ ومسؤوليتهم « **مشروطة** ومحددة بعلاقات طبقية محددة تماما » ٠ ومؤكد ان علاقاتهم هي **علاقات** اشخاص لكنها قبل كل شيء « اقنعة اجتماعية » ٠ اذن ، **فليست هنا** علاقات بين افراد خاصين ، بل « افراد وسطيين » خاضعين للمعيار ٠ ولكن الامر في «جماعية الثوريين البروليتاريين » كما كان يرى ماركس ٠ هو « بعكس ذلك تماما » ٠

ويشترك الافراد في هذه الاسرة الجماعية بصفتهم افرادا ٠ كان ماركس يفهم الشيوعية ومعها الرقابة المشتركة على **الشروط** « التي تركت حتى الان للمصادفة وانفصلت عن الافراد وانقلبت ضدهم بالضبط لانفصالهم كأفراد » ، ليس بمثابة منظومة طبقية ، او جماعة مقفلة ، و«اقنعة اجتماعية» بل بمثابة التحرر التام للافراد وازالة حيازتهم ٠

والافراد والمجتمع تتفاعل فيما بينها : « كما ان المجتمع هو ذاته ينتج **الانسان** بصفته **انسانا** ، **فان الانسان ينتجه** ٠٠٠ ان الجوهر **الانساني** للطبيعة ليس الا بالنسبة للانسان **الاجتماعي** ، ذلك لان الطبيعة هي بالنسبة له ، في المجتمع فقط ، صلة مع **الانسان** ، وبمثابة وجود لذاته بالنسبة للاخر والاخر بالنسبة له ، وكذلك بصفتها عنصرا حيويا للواقع البشري ، في هذا المجال فقط ، تكون الطبيعة اساس وجوده البشري هو ذاته (٩)»٠

ورغم ان عصرنا ، عصر الثورة العلمية والتقنية ، يتطلب « العمل

المشترك » او « العمل في فريق » ، فان عمل العالم والشاعر والفنان ليس على ارتباط مباشر بالمجتمع الحقيقي لناس اخرين ، الا انه يفترض وجودهم. انه يحترس من تغلغل ووصاية اجتماعيين مباشرين ، لكنه لا يوجد فقط على اساس تجربة الاخرين ، في خصاصيته واستقلاله الذاتي النسبي احد اشكال النشاط لاجتماعي . « ليست فقط مادة نشاطي ـ كاللغة نفسها التي يمارس المفكر بفضلها نشاطه ـ اعطيت لي بصفتها نتاجا اجتماعيا ، بل ان **وجودي ذاته هو** نشاط اجتماعي ، وهو كذلك ما افعله بذاتي ، وما أفعله بأناي للمجتمع وبوعيي لاناي هذا بصفته كائنا اجتماعيا (١٠) ».

ولا يتعلّق الامر هنا بنفعية مبتذلة ، وبواقع ان نشاطي يخدم المجتمع بصورة مباشرة ، بل يتعلق الامر بالطابع الاجتماعي للفرد ، **وبالشخصية بصفتها نتاجا وتسويغا للمجتمع** .

« ان الانسان ـ في أية درجة كان سواء أكان فردا **خاصا** وخاصيته تجعل منه بالضبط فردا ، أم كان كائنا اجتماعيا **فرديا** فعليا ـ هو اذن على حد سواء الكلية ، المثلى ، والوجود الذاتي لذاته للمجتمع المفكر والمحسوس ، بحيث يوجد في الواقع اما بمثابة تأمل وقدرة فعلية للوجود الاجتماعي ، واما بمثابة كلية من التجليات البشرية للحياة (١١) ».

يعلن ماركس كلية الانسان هذه ، هذه «البشرية في طبيعته» كما كان يسميها شيلر تكون بادىء بدء مثالية وحسب ، ولا تكون ، ما خلا بعض الاستثناءات سوى امكانية **غير متحققة** بعد ، ويعود للانسان المجزأ ، غير المكتمل ، المفكك ، ان يتوصل الى الانسان المكتمل ، الكلي ، ولا يستطيع ذلك ما خلا بعض الاستثناءات ايضا ، الا عبر المجتمع في تطوره . وكلما استطاع الانسان ان يتملك اكثر ، العالم المحيط به ، بأحاسيسه ، وروحه ، وعقله ، وكلما كان هذا التملك اكثر شمولا ، وكلما تعاظم غنى كليته ، اصبح اكثر ، الانسان الكلي .

« يتملك الانسان كائنه الكوني الشامل بصورة كونية شاملة ، اي اذن بصفته انسانا كليا . ان كلا من علاقاته الانسانية مع العالم ، البصر ، والسمع ، والشم ، والذوق ، واللمس ، والفكر ، والتأمل ، والشعور ، والارادة ، والنشاط ، والحب ، وباختصار ، جميع اعضاء شخصيته الفردية ، شأن الاعضاء التي هي ، فيشكلها ، بصورة مباشرة اعضاء إجتماعية ، وهي في سلوكها **الموضوعي** او في **علاقتها بالموضوع او الشيء** ، وتملك هذا ، تملك الواقع **الانساني** ، ان علاقاتها بالموضوع ، بالشيء هي **تجسيد للواقع الانساني** ، انها النشاط الانساني ، **والالم الانساني** ، لان الالم ، المفهوم بالمعنى الانساني ، هو تمتع الانسان بذاته (١٢)».

ان الاشياء التي يستملكها الانسان باحاسيسه ، وعقله ، وتصوره ، تصبح **تموضعه** هو ذاته ، انه يتحد بها ، وباعترافه بها على انها تخصه ، يجعل من هذه الاشياء ابداعه هو ذاته ، وجزءا من ذاته . ولاجل أنسنة

الحواس ، وليجعل منها حواسا **انسانية** ، يكون التطور **الكـلي** للجنس البشري ضروريا ٠

العديد من المفسرين ينسون ان ماركس حين يتحدث عن هـــذا الاستملاك **الشامل** ، للانسان « الذي وهب حواس شاملة ومتطورة تطورا عميقا » انما يميز في الواقع الاستملاك **الخلاق والغني** بمعنى الكلمة الكامل، وان **الحب** ، في نظر ماركس ، هو الشكل الجوهري لمثل هذا الاستمـلاك ٠ وفي عالم يسود فيه الاغتصاب والتجارة والربح ، يقتصر هـذا الاستمـلاك **الانساني** على استملاك بالحيازة ٠ ويهاجم ماركس بشدة هذا الجشع الذي لا يعرف « هدفا وحيدا للحياة والوجود » الا **الامتلاك** الجسدي المباشر ٠ وهذا الجنون بالامتلاك يسمم الحب كذلك : فتشوه علاقة الرجل بالمرأة ، وتقلب الى علاقة امتلاك وسيطرة ٠ ان الزواج في شكله الراهن ــ الذي ليس سوى شكل **من الملكية الخـاصة الحصرية الاستئثارية** ــ وكذلك المطالبة بـ « شيوعية فظة وبدائية جدا » تقوم على اساس مشاعية النسـاء ، وتطابق الاستملاك بالحيازة ، وبالتالي ، تحول الانسان الى شيء ٠

« وفي العلاقة **بالمرأة** ، فريسة الرغبة الجماعية وخادمتها ، يتجسد الانحطاط اللامتنـاهي الذي يوجـد فيه الانسـان لذاتـه ٠٠٠ وعلى اساس من هذه العلاقة ، يمكن الحكم على مجمل مستوى ثقافة الانسان وحضارته ٠ وينتج عن طابع هذه العلاقة المقدار الذي اصبح فيه الانسان بالنسبة لذاته **كائنا نوعيا وانسانا** ، وادرك نفسه بصفته كذلك ، وعلاقة الانسان بالمرأة هي **العلاقة الاكثر طبيعية** بين الانسان والانسان ٠ وفي هذه العلاقة يظهر ، اذن ، بأي مقدار اصبح السلوك **الطبيعي** للانسان انسانيا او بأي مقدار اصبح الجوهر **الانساني** بالنسبة للانسان الجوهر **الطبيعي** وبأي مقدار اصبحت طبيعته **الانسـانية** الطبيعة بالنسبة له ٠ ويظهر في هذه العلاقة مقدار ما اصبحت حاجة الانسان حاجة **بشرية** ، اي بأي مقـدار اصبح الانسان **الاخر** بصفته انسانا حاجة بالنسبة له ، وبأ يمقدار يكون في وجوده الاكثر فردية ، كائنا اجتماعيا في الوقت ذاته (١٣) »٠

هذه العلاقة الطبيعية جدا تعكس درجة **التانسن** : وخلال تطور ينبغي ان يقود الانسان من علاقة جنسية غير متشكلة ، (غير متخذة شكلا محـددا بالضبط) الى « اتحاد ارفع مستوى » (غوته) الى اتحاد مشترك للحواس والروح ، والعقل ، والاعتراف بالاخر بصفته كائنا حرا ، وبدلا من الغـاء الطبيعة ، يجري رفعها الى مرتبة طبيعة انسانية ٠

في عام ١٨٤٣ تزوج كارل ماركس الحسناء جيني دي وستفالي ، وفي ٢١ حزيران ١٨٥٦ كتب لها من لندن رسالة جاء فيها :

« ان الغياب الموقت شيء جيد لان الاشياء ، في الحاضر ، اكثر تجمعا وزحمة من ان يتميزها المرء ٠ ان الابراج نفسها تبدو صغيرة الحجم ، حين ننظر اليها عن قرب كبير ، في حين ان الاشياء الصغيرة واليومية تتخـذ

مقاييس مفرطة الكبر • والشيء نفسه يحدث بالنسبة للعواطف والاهواء• ان العادات الصغيرة التي تقتحمك عن قرب وتتخذ شكل اهواء عاصفة ، تختفي فور اختفاء غرضها المباشر عن النظر• والاهواء التي تتخذ عن قرب، شكل عادات صغيرة ، تكبر وتستعيد حجمها الحقيقي بفعل سحر البعد • وهكذا هو حبي • ويكفي ان يبعدك الحلم عني لكي اعرف سريعا ان الزمن لم يؤد الا الى تزايد هذا الحب ، كما يزيد المطر واشعة الشمس من نمو النباتات• وما ان تبتعدي حتى يظهر حبي على حقيقته، أي عملاقا تتجمع فيه كل قوة عقلي وتعلق فؤادي • واحس مجددا بأنني انسان ، لانني احس بعاطفة كبيرة ، بحب كبير • ان التوزع الذي تدفعنا اليه الدراسات والتكوين العصري ، ونزعة التشكك التي تدفعنا بالضرورة الى انتقاد جميع انطباعاتنا الذاتية والموضوعية ، من شأنهما فقط ان تجعلنا صغارا ، وضعفاء ومترددين • لكن الحب ، لا بالنسبة لانسان فيورباخ ، ولا بالنسبة لأيض موليشوت ،ولا بالنسبة للبروليتاريا ، بل الحب للمحبوبة ، وانت خصوصا ، يجعل من الانسان انسانا من جديد » •

« تدفنني ذراعاك وتبعثني قبلاتك » — اي في ذراعيك وبقبلاتك اعيد للبراهمة ولفيثاغورس مذهبهم حول القيامة من القبر وللمسيحية فكرتها عن البعث (١٤) » •

وهكذا اصبحت الطبيعة ، باستملاكها بالحب ، طبيعة انسانية •

يرتفع الانسان بذاته الى مرتبة الانسان : انه يؤنسن ما هو **طبيعته**، وهو لا يخفض الاخر الى درك الشيء بل هو يستملك ، بصفتها ملكيته الشخصية ، أشياء الطبيعة ، ويلتقطها ، ويتعرف اليها ، ويكونها على قياسه ، وهو يحقق بهذا الاستملاك الانساني اتساع امكاناته ، وجوهره العميق • ان الاستملاك عن طريق **الحيازة** ، وانفجار الكلية الممكنة ، في تجزؤ الملكية الخاصة ، يجعلان من الانسان « ابله ومغرضا » — ومع ذلك فهذان الواقعان كانا وما زالا يكونان باستمرار الانتقال الذي لا مفر منه نحو مجتمع شامل الانتاجية من شأنه ان يزيد حاجاته بنفس وتيرة امكاناته ولا ينحط بالانسان الى درك الشيء : فهو ، اذن ، الانتقال الذي لا مفر منه ، للانسان نحو مجتمع انساني حقا •

لم يكن ماركس واعظا اخلاقيا بكّاء : فقد كان ماركس يفهم الاستملاك عن طريق الحيازة ، وسيطرة الملكية الخاصة ونزع انسانية الانسان بفعل نمط الانتاج الرأسمالي ، التي كشف ماركس عنها القناع بكل بشاعتها ، كان ماركس يفهمها بصفتها اللحظة الضرورية للتطور التاريخي وكان يرى فيها مجتمعا جديدا يقترب من مرحلة نضجه •

« لقد جعلتنا الملكية الخاصة بلهاء ومحدودين بحيث لا يكون شيء ما **لنا** الا حين نمتلكه ، اذن حين يكون لنا بمثابة رأسمال او حين يكون ممتلكا ومأكولا ومشروبا وكاسيا لجسدنا ومسكونا من قبلنا ، وباختصار،

حين يكون **مستعملا** من جانبنا ...

« اذن ، فبدلا من جميع الحواس الجسدية والذهنية ظهر الاستلاب الصريح **لجميع** هذه الحواس ، وهو حس **الامتلاك ، الحيازة** . وقد كتب على الكائن البشري ان ينحصر في هذا الفقر المطلق لكي يولد الغني الداخلي انطلاقا من ذات الانسان (١٥) » .

« ان **الحس** الذي ما زال سجين الحاجة العملية الفظة ليس له سوى مدلول **محدود** . وبالنسبة للشخص الذي يموت جوعا ، لا وجود للشكل الانساني للغذاء ، بل ثمة فقط وجوده المجرد كغذاء ، ويمكن ان يوجد في الاكثر بدائية ، ولا يمكن القول ، والحالة هذه ، بأي شيء يتميز هذا النشاط الغذائي **الحيواني** (١٦) » .

ولكي لا يبقى ثمة اشخاص جائعون ، ينبغي ان يصبح المجتمع قادرا ليس فقط على ان يسد الحاجات الاولية جدا بل ان يتقدم لتلبية الحاجات المتنوعة ، لا الحيوانية ، بل الانسانية . وفي مجتمع الملكية الخاصة تتجمع العناصر بغية تحقيق مثل هذا المستقبل « فكما ان المجتمع الذي يولد يجد ، بواسطة حركة **الملكية الخاصة** ، وفي غناه وكذلك في فقره ــ الغنى والبؤس الماديين والروحيين ــ كل المادة الضرورية لهذا **التكون** ، كذلك فان المجتمع المتكون ينتج بمثابة واقعه الدائم الانسان بكل غنى كائنه هذا ، الانسان الموهوب **حواس كونية شاملة ومتطورة تطورا عميقا** (١٧) » .

كان ماركس يرى المجتمع البورجوازي يتطور عبر جميع تناقضاته للوصول الى الشيوعية . ولم يكن ينتظر من هذه الشيوعية مجرد نفي الملكية الخاصة بل كان يتوقع نفيها الايجابي في وفرة الخيرات وغنى الانسان ، كان ينتظر من هذه الشيوعية « **الاستملاك** الفعلي للكائن الانساني بواسطة الانسان وفي سبيله » .

هذه الشيوعية التي استبق ماركس رؤيتها كانت في نظره « الالغاء **الحقيقي** للنزاع الذي يجعل الانسان يجابه الطبيعة ، والانسان الانسان » . وكان ماركس يرى في هذه الشيوعية « النزعة الطبيعية » اي ماله صلة بالطبيعة وما تعطيه من شأنه ان يؤدي الى النزعة الانسانية » اي الى الانسان الكلي ، الواعي ، المتصالح . اذن فقد كان الهدف الاجتماعي لماركس طوال حياته : لا اماتة الحواس ، بل انسنتها ، وليس ضنى الجسد لصالح الروح او العكس ، بل تنمية **جميع** مؤهلات الابداع والمتعة ، لا الافتقار المادي والذهني بل الإستملاك الشامل للعالم وامكاناته ، لا « بالجماهيرية » و « الكثافة » المفتعلتين ولا بنزع الشخصية ، بل بالتطوير الحر للشخصية الفردية في رابطة جماعية تستجيب لارادة كل **شخص** .

فهل هذه هي الحالة النهائية ، وجنة النعيم او الفردوس ؟ كلا ، بل بالعكس ! فلا بد ان تكون تلك بداية تطور انساني حقا . ان الحلم يسبق

دائما تحققه ، والفكر يسبق العمل • « ان الشيوعية **المفكر بها تكفي** تماما لالغاء **فكـرة** الملكية الخاصة • ولالغاء الملكية الخاصة الواقعية ، يـلـزم عمل شيوعي **واقعي** • وسيأتي التاريخ بهذا العمل ، وهذه الحركة التي اصبحنا نعرف الان في الفكر انها تلغي ذاتها بذاتها ، ستمر في الواقع بعملية تطور شديدة الصعوبة والامتداد • ولكن ينبغي ان نعتبر بمثابة تقدم حقيقي اننا قد اكتسبنا ، منذ البدء ، وعيا يتجاوزها (١٨) » •

وهكذا فالوعي يتجاوز هدف الحركة التاريخية وحدودها على حد سواء ، انه وعي يفكر في الشيوعية لا بصفتها حالة نهائية ، بل فقط بصفتها لحظة لتطور لا نهاية له مبدئيا ، وهو ايضا وعي له شجاعة **التخيـل الطوباوي** •

وفيما بعد خفف ماركس من راديكالية هذه الطوباوية التي كانـت تتلألأ ، بعيدة ، لكنه لم يتخل عنها ابدا • ان الالغاء **الايجابي** للملكيـة الخاصة لوسائل الانتاج ، والطابع العلمي للعمل ، والتلبية القصـوى لحاجات الانسان بفضل الالة ، كل هذا من شأنه ان ينتج الانسان الكلي باتاحته التطور الشامل لمؤهلاته وقدراته • وقد ظل يقين ماركس بذلك راسخا حتى في شيخوخته •

في البدء كان ماركس ، وعلى الاخص انجلس ، يعتقدان ان الانسان الكلي سيتطور **داخل** الانتاج المادي الضروري اجتماعيا ، بالسيطرة على الالات ، والتغيير المستمر لاشكال النشاط • لكن ماركس تخلى عن هـذه الفكرة ، وقد اكد في مؤلفه « أسس نقد الاقتصاد السياسي » المنشور عام ١٨٥٧ ــ ١٨٥٨ على « التكوين الفني والعلمي للاشخاص في اوقات الفراغ التي تكون في متناول الجميع » • لكنه ظل يعتبر شيئا ممكنا ان « تلغي عملية تطور الانتاج حالة العوز والحاجة » •

وفي الجزء الثالث من « رأس المال » ، عمله الاخير ، أعاد النظر في هذا المفهوم •

« اذن فان الغنى الحقيقي للمجتمع وامكان توسيع غير منقطع لعملية تجدد الانتاج فيه لا يتوقفان على مدة فائض العمل ، بل على انتاجيتـه والشروط المتقنة الى هذا الحد او ذاك ، التي يتحقق فيها هذا الانتاج • والواقع ان مملكة الحرية تبدأ فقط حين يتوقف العمل بدافع الضـرورة والمناسبة المفروضين من الخارج• مملكة الحرية تقوم ، اذن ، في مـا وراء دائرة الانتاج المادي في حد ذاته • وكما ان على الانسان البدائي ان يكافح ضد الطبيعة ليسد حاجاته ، وان يبقي على حياته وان يتناسل، فان الانسان المتمدن مجبر ، هو ايضا على ان يقوم بذلـك ويقوم بذلك مجددا ، كائنـا ما كانت بنية المجتمع ونمط الانتاج • وبتطور الانتاج يتسع كذلك ميدان الضرورة الطبيعية ، لان الحاجات تزداد ، ولكن تتسع في الوقت ذاته القوى المنتجة لتلبية تلك الحاجات • وفي هذا الميدان ، تكون الحرية الوحيـدة

الممكنة هي أن يضبط الانسان الاجتماعي ، اي المنتجون المتشاركون ، بصورة عقلانية ، مبادلاتهم مع الطبيعة ، ويسيطروا عليها معا بدلا من ان يخضعوا لقدرتها العمياء ، ويقومون بهذه المبادلات مع انفاق الحد الادنى من الجهود في أكرم الشروط واكثرها ملاءمة لطبيعتهم الانسانية • لكن هذا النشاط سيشكل دائمًا مملكة الضرورة • ووراء ذلك يبدأ تطور القوى الانسانية بصفتها غاية في ذاتها ، ومملكة الحرية ، الحقيقية التي لا يمكن ان تزدهر الا بقيامها على اساس المملكة الاخرى ، على القاعدة الاخرى ، قاعدة الضرورة ، والشرط الاساسي لهذا الازدهار هو تخفيض يوم العمل (١٩)»•

ان « مملكة الحرّية » هذه ، المملكة الحقيقية في ما وراء كل انتاج مادي خاص ، حيث سيتطور الانسان بالفن والعلم ، والصداقة والحب ، والرابطة الجماعية ، وبالشخصية ــ هذه الطوبى الكبيرة ــ قد رسم ماركس خطوطها الاولية في مؤلفات شبابه واحتفظ بها في عمل شيخوخته • ولم يكن العمل « المجرد » الرتيب ، الذي يقصر الانسان على جزء من ذاته ، هو الذي كان يشكل ، في نظر ماركس ، النزعة الانسانية الايجابية ، بل كان ذلك هو العمل **الخـلاق** ، ونمو القدرة الانسانية بصفتها هدفا في ذاتها•

ارنست فيشر

اشارات

١) «حول تربية الانسان الجمالية» الرسالة السادسة ،جمالية شيلر ، المؤلفات الكاملة ١٨٦٢ ، ترجمة أ • رينييه . الجزء الثامن .
٢) *Aus den Erzeptheften Marx-Engels gesamtausgabe* (المؤلفات الكاملة الجزء الأول ، ص ٩٩ ـ غير مترجم الى الفرنسية) .
٣) نقد فلسفة الحق عند هيغل ـ الأعمال الفلسفية ـ الترجمة الفرنسية ، منشورات كوست ـ ترجمة ج. موليتور ـ الجزء الأول ، ص ٨٦ .
٤) مخطوطات ١٨٤٤ ـ المنشورات الاجتماعية ـ ترجمة ا. بوتيجللي ، ص ٥٩ .
٥) المرجع ذاته .
٦) نقد فلسفة الحق الخ. الجزء الأول ـ ص ٨٤ .
٧) مخطوطات ١٨٤٤ ، ص ٩ .
٨) نقد فلسفة الدولة ـ لدى هيغـل .
٩) مخطوطات عام ١٨٤٤ ص ٨٩ .
١٠) المرجع ذاته ص ٨٩ .
١١) المرجع ذاته ص ٩٠ .
١٢) المرجع ذاته ص ٩١ .
١٣) المرجع ذاته ص ٨٧ .
١٤) *Famille Marx in Briefen, Berlin, 1966 , page 72* .
١٥) مخطوطات ١٨٤٤ ص ٩١ .
١٦) المرجع ذاته ص ٩٤ .
١٧) المرجع ذاته .
١٨) مخطوطات ١٨٤٤ ص ١٠٧ .
١٩) رأس المال • المنشورات الاجتماعية ، الكتاب الثالث ، الجزء الثالث ، ص ٩٩ .

اندريه مالرو ، جان فيلار

الثورة ، الفن ، ماركس ، نيتشه *

● **جان فيلار : متى كتبت « الوضع البشري » ؟ أكنت ترى نفسك اقرب الى «كيو» أو الى ابيه ؟**

ـ اندريه مالرو : لا الى هذا ولا الى ذاك ، على ما يبدو لي • الشخصية الاقرب الى أحلامي ، كانت «كاتوف» •

● **هل عاش كاتوف حقيقة ؟ وهل عرفته ؟**

ـ عرفت بخاصة قصته المروعة : أشخاص يسلكون بطريقة بطولية تامة عندما يقتضي مصيرهم ذلك ، ليسوا بالضرورة أشخاصا مثيرين لهم قيمة فنية كبيرة • لم يكن كاتوف مثيرا ، كان بالاحرى ، قليل الكلام ، كما هو في الكتاب • ولكن ان يكون شيء مني في «كيو» فذلك واضح : لسبب في منتهى البساطة ، هو أن كل شخص في هذا الوجود مدين باشياء معينة لمن خلقه • أما «جيزور» فانه يثير مشكلة في منتهى التعقيد : من هم هؤلاء الاشخاص الذين نقدر ان نسميهم نبويين والذين أخذوا يمثلون ما سيكون ، بعد سنوات عديدة ، مصيرنا الخاص ؟

● **كان لك من العمر ثلاثون سنة عندما كتبت « الوضع البشري »•**

ـ ثلاث وثلاثون سنة •

---

* كان جان فيلار ، قبل وفاته ببضعة أيام يلتقي باندريه مالرو في «فريير» ، ليشترك في برنامج تلفزيوني « مالرو يتحدث عن مالرو » أعده « كلود سانتيللي » و « فرانسواز فرني »• كان عليه أن يقرأ بعض المقاطع من « الوضع البشري » • وفي الواقع دار حوار استمر عدة ساعات بينهوبين المخرج ، وتطرق البحث الى مختلف الموضوعات : تروتسكي ، الرقابة ، «ايزنشتاين» ، المسرح، ستالين ••• وقد نشرت خلاصة الحديث مجلة «الماغازين ليتيرير» في عددها رقم ٥٤ (تموز ـ آب ١٩٧١)•

● **تقول انك كنت تشعر انك اقرب الى كاتوف آنذاك ، ولكن تخلص من ذلك ، اذا كان بامكاننا ان نتحدث عن خلاصة في ما يختص « بالوضع البشري » ، الى تأمل « جيزور » الطويل . فهو في الآن ذاته تأمل مدخن الأفيون ، والفيلسوف ، والماركسي الذي لا يتمنى ان يرجع الى موسكو لانه لا يعرف الى أي مدى سيكون بامكانه تعليم الماركسية كما يقول هو نفسه .**

ويبدو للقارىء الذي فاتته هذه الملاحظة ، أنك انت نفسك في الثلاثين كنت آنذاك أقرب الى «جيزور» العجوز منك الى كاتوف أو حتى الى «كيو».

ـ كان لا بد من وقوع شيء ما عجيب . فقد كان يظهر لي في هذه الآونة ان دور الاوروبيين ، مهما تكن حداثتهم ، قد انتهى في ثورة الصين . لاحظ أن «بورودين» في الوقت الذي تدور فيه أحداث الرواية لم يرجع بعد الى موسكو مع السيدة « سن-يات-سن » ، قاطعا «الغوبي» . ولكن عندما كنت اكتب مؤلفي ، كان «بورودين» قد وصل الى موسكو.

اضطررت في الواقع ان أنقل عبر شخصية «جيزور» ، فيما أتوسل عمره، شعورا عميقا في لم يكن يرتبط بعمر معين : دور الاوروبيين/في هذا المصير الخطير كان قد انتهى . لماذا نتلهى بالحكايات ؟ ما من أحد في هذا العصر كان يفكر «بماو» الذي لم يكن يظهر أية رغبة في قيادة ثورة الصين ، فقد تدخل بعد مرور ثمانية عشر شهرا تقريبا ، ولكنه لم يكن آنذاك الا عضوا ضعيف الشأن في اللجنة المركزية .

● **هل التقيت به في تلك الاونة ؟**

ـ التقيت به ، ولكن لم يكن ذا شأن خطير . كان يعمل في مكتبة بكين الكبيرة وكان كتبيا في اللجنة المركزية ، يؤمن عمل اللجنة . كان أمينا للمكتبة ، بالمعنى التقني للكلمة ، فقد كان الرجل الذي توكل اليه الابحاث، وكان راضيا عن وضعه ، ولكنه لم يكن قد اصبح موضع جدل.

فموضع البحث كان النزاع الكبير أي ما كان يجري بين « تشانغ ـ كاي ـ تشاك » وهو من التراث على طريقته ، وبين موسكو يساندها أفراد ثانويون . والحديث عن مسألة التروتسكية في ثورة الصين ، كلام فارغ. فالستالينيون وكذلك التروتسكيون كانوا يرون أن البروليتاريا وحدها تقوم بالثورة .

وانه لمن الخطأ أن يقال بمساندة هؤلاء أو أولئك للفلاحين ، اذ انهم كانوا يعارضون بضراوة فكرة قيام الفلاحين بالثورة .

«ماو» هو الوحيد الذي آمن بثورة الفلاحين هذه ، ولكنه لم يؤمن بها الا مؤخرا ، فهو نفسه يقول انه لم يقتنع بأن الفلاحين قد يقومون بثورة الصين ، الا حين رجع الى قريته وقد ابعدته هزيمة «شنغهاي» ، ورأى أن الفلاحين قد أكلوا قشور الاشجار بسبب المجاعة حتى أربعة أمتار في جوف الارض . عندها قال : برجال يأكلون قشور الشجر تصنع الثورة ، وليس

بسائقي السيارات الذين يربح أحدهم اكثر مما يربح من يجر المركبة بخمس عشرة مرة ٠

لنحترز من الشطط ، فكل الثوريين الروس ، ستـــالينيين كانوا أم تروتسكيين ، كانوا يعتمدون على البروليتاريا ٠ « ماو » وحده اعتمد على الفلاحين الثوريين٠

● **هل كان تروتسكي يتمتع بأهمية كبرى ان من الناحيةالايديولوجية أم من ناحية القتال ، في هذه الفترة التي أمضيتها في الصين ؟**

ـ كان يتمتع بأهمية جد كبيرة ٠ ولكني أعلق أهمية قصوى عـــلى التواريخ ٠ فحين وقعت مأساة «شنغهـــاي» التي كانت مع ذلك رئيسية ، حدثت ثورة الصين٠ من قبل ومن بعد ، لم تكن الماوية في الوجود ٠ في هذه اللحظة ، كما في « الوضع البشري » كان النزاع قائمـــا بين من نسميهم بالنظاميين ، أي بين الستالينيين والتروتسكيين ٠

وانها لحقيقة أكيدة أن النزاع داخل الحزب الشيوعي كان قائما بين التروتسكيين وأعداء التروتسكية ٠ ولكن هذا النزاع لم يسفر عن أية نتيجة، فلم يكتب النصر لأي من الفريقين ٠

كان « تشانغ ـ كاي ـ تشيـــك » هو المنتصر ، أي شيء آخر ، هـــو القومية الصرف ٠ ولم تتدخل عامية « كانتون » الا بعد ثمانية عشر شهرا ، وقد برز الى حلبة الصراع ما سيسمى بالماوية ٠

أتمنى لو أتيح لاصدقائنا أن يروا صور متحف الثورة في كانتـــون : بنادق عجيبة ، ومدافع صنعت بجذوع الشجر المحفور ، وقد أخيطت باشرطة الفولاذ ، ولكن كانت قد برزت هذه الفكـــرة : ان العمـــال لن ينتصروا الا بمساعدة الفلاحين ٠

● **هل التقيت بتروتسكي بعد ذلك ؟**

ـ عام ١٩٣٤ ، على ما اعتقد ، في « رويان »٠

● **ولم تتكلم أبدا عن هذا اللقاء ؟**

ـ بلى في مؤلفي « ماريان » ، طبعت جزءا من حديثنا ، جزءا فقط، لأن هذا الحديث كان طويلا جدا ٠ كان التلاميذ يحيطون بـــه ، وكـــان ميالا الى «المونولوجات» ، وقد استمر الحديث طويلا٠

● **هل كان يعي أهمية أفكاره في الصين ؟**

ـ تماما ٠ وفي تلك اللحظة ـ في سنة ١٩٣٤ ـ كان يعي هذه الاهمية متجاوزا حد الحقيقة . وفي الوقت الذي كان يعتقد ان التروتسكية ستجتاح الصين ، كانت التروتسكية قد أزيلت بوجود ماو وبتعاليمه ٠

● **بوسعنا أن نتساءل لماذا لم يذهب تروتسكي بالضبط الى الصين، وهو رجل عمل ، بدل أن ينفى عنوة في المكسيك ؟**

ـ انها لمشكلة مشوقة طرحتها على نفسي دائما • كان تروتسكي يفكر آنئذ انه كان هناك لينتظر وليكتب • انه لأمر غريب عند رجال العمل هؤلاء ـ واني أفكر بنابوليون ـ الذين يؤخذون فجأة بكتاباتهم • ففي سنة ١٩٣٤ كان تروتسكي يكتب « لينين » ولم يكن يفكر الا في ذلك وعدم ذهابه الى الصين في هذه الفترة لا يذهلني ، ولكن عدم ذهابه الى الصين مطلقا أمر يدعو الى الدهشة نوعا ما•

● **ما هو تأثير تروتسكي عليك ؟**

ـ عظيم ، فهو ، بكل بساطة ، يعادل اسطورته • كان يترك انطباعا صادقا عن عبقريته • كان يتقن الفرنسية ، ويتمتع ببلاغة طبيعية مستقلة تمام الاستقلال عن البلاغة السياسية • فاذا ما وقفت أمامه ، كنت على يقين أنك أمام فكر فذ • ومما كان يفاجئك فيه ، ويدهشك تمام الدهشة ، أن وجهه كان ناصع البياض ، وسحنته في منتهى الصفاء ، وله نوع من الطرة التي نراها في صوره • كان يضحك بكل طيبة خاطر ، وبأسنان كأسنان الاولاد ، اسنان صغيرة ومتباعدة جدا ، يعني ان في هذا الوجه الفريد كوجه النسر ، كنت ترى وجها كوجوه الاولاد ، ما أن يأخذ في الضحك • ومن جهة ثانية كان شديد التأثير في القرية • وصل المختار خلال زيارتي دون أن يعرف بالضبط من كان تروتسكي • تخيل الحوار • كانت الانتخابات قد جرت ، فسأل تروتسكي بفضول ظاهر : « هات يا مختار حدثنا كيف جرت الانتخابات عندكم ، لماذا انتصر الرجعيون على الجبهة الشعبية ؟ »•

ـ اصغ يا سيدي ، ليس بمقدور الغريب أن يفهم ذلك • عليه أن يكون فرنسيا • فأجاب تروتسكي : « آه ، نعم هذا أكيد ، عليه أن يكون فرنسيا»•

ثم انتقلنا الى حديث اكثر أهمية • وكنا نجتاز ذلك الحقل الواسع الذي يمر في اسفله خط حديدي ضيق مليء بالشرارات •

حدثني تروتسكي حينئذ عن ابن تشانغ ـ كاي ـ تشيك الذي قال في خطاب طويل أدلى به في موسكو أن أباه كان كلبا لتروتسكي ، وقد انتحر أحد اولاده وقتل الاخر • ثم توقف تروتسكي ، وضع يده على ذراعي وقال لي: « نرزق الاولاد الذين نستحقهم » •

● **علام دار هذا البحث الطويل ؟**

ـ على مصير أوروبا ، وعلى الحرب التي لا فرار منها ، بنظره ، بين روسيا وألمانيا ، أو بين روسيا واليابان ، والتي قد تستتبع ، بدون شك ، تحالف ألمانيا واليابان •

عندما كان تروتسكي يتكلم عن ستالين ، لم يكن يقول ستالين بل « ذلك الرجل » ـ وسألته مرة : ما رأيك بحرب روسية ـ يابانية ، قد تكون لليابان حربا وطنية ، ولكم، على بعد عدة كيلومترات من السكة

الحديدية ذات الاتجاه الواحد ، نوعا من حرب المستعمرات » ـ وهو الذي لم يقل أبدا : أنا ولكن دائما الاتحاد السوفياتي أو « ذلك الرجل »، أجاب: « وأية أهمية في ذلك ؟ سنقاتل على البايكال »٠

وخلال ثانية رجع قائدا للجيش الاحمر ، وفي ذهنه أنه هو الذي كان يقاتل على «البايكال» ٠

● **ألم تره ثانية أبدا ؟**

ـ أبدا ٠ فقد ساءت العلاقات بيننا عندما استلمت في الولايات المتحدة المنصب الذي تعرف أنني شغلته في اسبانيا ٠ كان يقف بعنف ضد ذلك ، لانه يميل الى وجوب عدم الدفاع عن اسبانيا ، لان الروس ، في رأيه، كانوا يلعبون لعبا مزدوجا ، ولان ذلك لم يكن الا ليقوي الستالينية ، وذلك أسوأ ما في الوجود للدفاع عن البروليتاريا٠

كنت أعارض ذلك بنظرية جد مبتذلة ٠ كنت أقول : بما اننا نقاتل فعلينا بالنصر أولا ، وسنحل المشكلات بعد ذلك ٠ هنا وجدنا انفسنا على خلاف مستحكم ، رغم أن الخلاف صدر عنه اكثر مما صدر عني، لانني كنت أتذكر ، حتى في هذه اللحظة ، ما كان له من عظمة وما لا يزال عليه من هذه العظمة ٠

كان تروتسكي نبيا عقلانيا ، ويعني ذلك أنه لم يكن نبيا حقيقيا ، فالنبي الحقيقي لا يهتم بالعقلانية ، انه على مستوى آخر ، اكثر عمقا٠ وكان هم تروتسكي أيضا أن ينصرف الى الايديولوجية ، وهذه لم تكن ، على ما يبدو ، حال لينين ٠ فلينين حتى ولو كتب نصوصا في الايديولوجية لها أهمية كبرى ، تبقى خطبه الكبيرة ، بعيدة عن الخطب الايديولوجية ٠ كان يأخذ فكرة ما كقاعدة ويوسعها بشكل لولبي ٠ فكان يعالج نقطة جوهرية ، ثم يعيدها الى مستوى أعلى ، ثم الى مستوى أعلى من السابق حتى النهاية٠ ولكنه كان يدور دوما حول المفهوم نفسه ٠ ولا نجد ذلك عند تروتسكي٠

من جهة ثانية لم يكن لينين فصيحا بالمعنى الغربي للكلمة ٠ كان فصيحا بالمعنى العميق ، أي كان يبث افكارا ويولد انفعالات في الجماهير الحاشدة عن طريق الكلمة ٠ بينما كان في فصاحة تروتسكي شيء من « فيكتور هيجو »، من الثورة الفرنسية ، هذه الفصاحة التي تبدأ مع «دانتون» وتنتهي مع «جوريس» فصاحة شفهية لم يعرفها لينين ٠ كان تروتسكي يظهر بصورة متواصلة هذا الاقتناع أنه مهما عملنا تبق المشكلة الاساسية بحاجة الى حل ٠ كانت هذه نظرية الثورة المتواصلة، بينما كان لينين يتبع نظرية السلّم : اذ كل درجة يطلع عليها هي نصر محقق، وكأن لينين بذلك سنجاب يجمع البندق ٠ غير أن تروتسكي ، عندما أصبح في الطبقة الثالثة ، كان يقول : « والان نجد أنفسنا نواجه المشكلة الثورية الاساسية »٠

اذن ، من الاكيد ، أن كلمة النبي تنطبق عليه ، لأن في النبي شيئا من اللامعقول٠ فالنبي الكبير ، بالمعنى الشائع للكلمة ، مبشر باللامعقول ٠ لم يكن المنطق ليعوز لينين ، ولكن في كتابات تروتسكي الاخيرة ، في الاونة التي عرفته فيها ، نجد ان هذه اللامعقولية تظهر بوضوح ، فكان يواجهشيئا

يطرح نفسه باستمرار ، لذلك كان يحب التفكير كثيرا في حرب قد تمتحن الاتحاد السوفياتي عسكريا من جديد ، وهي حرب قد حصلت بالفعل .

● **لا بد من الاشارة الى أنك التقيت به مرارا في سنة ١٩٣٤.**

— في النصوص الاخيرة نشهد تطورا محسوسا . في سنة ١٩٣٤ كان لا يزال ينتظر من الصين أحداثا هائلة ، وفي سنة ١٩٣٨ أقل بكثير ، لانه كان يرى تفاقم القوة النازية بصورة لا تصدق ، وكان يرى الصين بعيدةعنه، كان قليل المعرفة بها ، وكانت تعوزه المعلومات الكثيرة عنها . في النصوص الاخيرة التي لدينا ، قلما يأتي على ذكر ذلك.

● **حتى بالنظر الى الاهمية التي كانت لافكار تروتسكي في الصين حوالي الثلاثينيات ، وتروتسكي على علم بذلك ، كيف تفسر أنه بدل أن يذهب الى الصين ، انتقى المكسيك كمنفى له ؟**

— في أول الامر لم يشأ أن يذهب الى الصين لانه كان منهمكا بالكتابة، ولم يرد ان يرجع مباشرة الى النضال ... الخ. وبعد ذلك لم يعد بامكانه أن يذهب اليها . ولم يكن ذلك بهذه البساطة ، اذ في نهاية الامر رأيته في «رويان» سنة ١٩٣٤ . لو كان قد ذهب الى الصين لكان ذلك سنة ١٩٣٥. ولكن الصين في عام ١٩٣٥ كانت بكاملها في حوزة الاعداء . كان عليه أن يصل الى قلب الصين حيث كانت المراكز الشيوعية الكبيرة الاخيرة، أو اذا أردت ، المراكز الماوية ، ولكن كيف الوصول اليها وطائرات هذه الحقبة من الزمن لم يكن لها هذا المدى من العمل . كان عليه اذن ان يصل بالمركب. وبذلك قد يصل عند العدو ، عند « تشانغ ــ كاي ــ تشيك » . أظن انهذا هو التفسير .

● **كيف تفسر الطلاق ، لنقل الايديولوجي ، الحاصل بين نظرية تروتسكي والماوية ؟**

— الاثنتان في رأيي تبقيان متباعدتين . فايديولوجية تروتسكي، من جهة ، تنحصر في ماركسية جد دقيقة ، ومن جهة أخرى ، في الثورة المستمرة. ونفهم «ماو» بهذا الانعطاف المفاجيء : انا ماركسي تماما ، ولكن الغزو الثوري لا يتم بالبروليتاريا بالمعنى الذي استعمله ماركس لهذه الكلمة في أثناء كلامه على البروليتاريا الانكليزية . تعني البروليتاريا لماو الفلاحين الفقراء ، الذين هم بنظر تروتسكي لم يكونوا ليلعبوا أي دور مهم . والنقطة التي قد يلتقيان فيها هي الثورة المستمرة . انها لمهزلة ان نتكلم عن الثورة الثقافية البروليتارية . في اللغة الصينية انها الثورة البروليتارية الثقافية ، وهذا لا يعني الشيء نفسه . وكانت فكرة ماو انه يواجه ثورة متواصلة مع هذه الثورة التي نسميها ثقافية . ولكن هذه الثورة المتواصلة كان لها برأيه أغراض شكلية تماما .

أضف الى ذلك أن نشأة « ماو » قد أتت متأخرة كثيرا عن نشأة تروتسكي وهذا أمر جوهري ، لان تروتسكي يحتفظ بأمله في الامية بينما ماو لا يعتقد بالامية ، والثورة برأيه هي الثورة الصينية . ويحسن اتخاذ

موقف الدفاع مع كل اشكال سلطنات « زانزبار » . ولكن هذا ليس هو الاهم ، فالاهم ــ يقول ماو ــ هو أن أعطي القوت لثماني مائة مليون لــم يأكلوا قبلي أبدا حتى الشبع . سأقضي حياتي من أجل ذلك، وبعد ذلك ، نرى .

كانت الصين في نظر «ماو» جزيرة ، بينما لم يكن الاتحاد السوفياتي جزيرة في نظر تروتسكي وانما كان موقدا يحترق ويشع في جميع الجهات.

من ثورة الدبابات الى ثورة الفلاحين

● **هل في « الوضع البشري » من عــلاقة بين شخصيــة « جيــزور » و « سن ــ يات ــ سن » ؟**

ــ لا علاقة البتة بينهما . كان لـ « سن ــ يات ــ سن » نشأة مغايرة تماما لنشأة جيزور . فهي بروتستانتية انكليــزية ، بينما الشخصية التي اعطيتها لـ « جيزور » من نوع اخر .

كان « سن يات سن » سياسيا متعمقا ، يتوخى اقامة ديمقراطية على **غرار الديمقراطية الانكليزية شأن « نهرو » ، في حين أن أوروبيي «شنغاي»** كانوا متأثرين بالماركسية التي هي ايديولوجية أقوى . واننا لا نلمح اثــرا **للماركسية في شخصية « سن يات سن ». وأظن أن الفرصة أتيحت لي لأقول** أن المأساة في حياة « سن يات سن » تكمن في تفتيشه عن الطريقة التي يترجم بها كلمة الحرية ، لان هذه الكلمة لم يكن لها من وجود . ان بيئة الاشخاص **في « الوضع البشري » هي بيئة لم تتقبل الماركسيـــة أبدا برمتها ، ولكــن الماركسية حاضرة دائما الى حد بعيد . الشخصية الاقرب الى أوروبيي ذلك العصر هي شخصية « بورودين » الذي كان عنده بعض النواحي التروتسكية.**

● **منذ لحظة كنت تقول أن « جيزور » العجوز كان نبويا . بماذا ؟**

ــ كان يدرك تماما أن وجود الغربيين الذين لعبوا دورا كهذا في الصين، **قد انتهى . في الوقت الذي كتبت فيه « الغزاة » كان لا يزال الاوروبيــون، وبخاصة الروس ، هم الذين يعطون للثورة الصينية شكلها .**

ومنذ ثورة ٢٧ المضادة في «شنغاي» لم يعد الاوروبيون يلعبون دورا مهما . ثم ان « بورودين » قد ذهب ، وبذلك انتهى دور الاوروبيين .

ما بين ٢٥ و ٢٧ ، كان الروس هم الذين يلعبون دورا أساسيا: فهم **الذين دعوا « سن يات سن » وهم الذين أنشأوا « مدرسة الاحداث »، وهم الذين نظموا الجيش .. الخ...**

بعد معارك «شنغاي» كانت الماوية . والذي استولى على السلطة كان « تشانغ كاي تشيك » ولن يبقى أوروبي واحد في الصين له شأن بعد ذلك. فخلال الحرب العالمية قدم الاميركيــون لـ « تشانغ كاي تشيك » قوادا ، وبخاصة كمية هائلة من الاسلحة . ولكن وجود الغربيين انحصر في تموينه

بالاسلحة ، ولم يعد كما كان قبل ٢٧ . فما هو نبوي عند « جيزور » يتلخص في فهمه بأن وجود الاوروبيين ، كخميرة فاعلة في الثورة الصينية، قد انتهى .

● بتأمل « جيزور » الطويل الذي يتبع موت ابنه والذي تسهب فيه تعبر عن نهاية شكل من اشكال الثورة ، كثورات سنة ١٩٠٥ و ١٩١٧. أليست وجهة نظر اندريه مالرو نفسه هي بالضبط وجهة نظره هذه الشخصية: وجهة نظر تاريخية ترى ان شكلا من أشكال الثورة قد زال ؟

ــ كتبت مرارا أن ثورة اكتوبر ليست البتة هي الاولى تقنيا في القرن العشرين وانما هي الاخيرة في القرن التاسع عشر . فانها قامت بالوسائل التقنية نفسها التي قامت بها عامية باريس ، مع هذا الفارق ، أنه لم يكن للعامية قائد حقيقي، وأن قائد ثورة اوكتوبر كان لينين . وطبيعتهما معذلك هي نفسها : ثورتان بدون دبابات . هذا رمز ، انهما قد قامتا بالبنادق.

اذكرك بفيلم « ايزنشتاين » : « اوكتوبر » ، وبكتيبة النساء في «قصر الشتاء» اللواتي يطلقن الرصاص . من الممكن أن يحصل هذا ، عام ١٨٥٠ حتى أنك لا تشهد الفرق . فقد تقوم ثورة حديثة بالمسلحين أساسا، واذا لم يلعب المسلحون دورا فاصلا في «شنغاي» عام ١٩٢٧ ، فان التقنية العسكرية الحديثة ، واعني بها مجموعات الرشاشات ، كانت تلعب دورا هاما . يبدو لي أن شيئا ما قد طوته ثورة اكتوبر ، وأن ثورة الدبابات ، قد بدأت من جهة وثورة الفلاحين من جهة أخرى : هتلر وماو .

● بالنسبة « لجيزور » هنالك ما يتعدى موت ابنه : موت شيء يتصل بالجماعة ، لكي لا أقول بالبشرية ، أي موت شكل من اشكال الثورة والاحتجاج .

ــ بكل تأكيد لا أرى في ذلك موت شكل من أشكال الاحتجاج وانما موت شكل من اشكال التقنية الثورية . وانني لا أرى نقصا في الارادة الثورية فهي قوية عند «ماو» ، على الاقل ، قوتها عند « بورودين » . ولكن الظاهرة الرئيسية هي الفارق التقني : لا تقوم الثورة دائما بالطريقة نفسها، فكم هو سهل القول أن أيام الثورة الفرنسية المجيدة كانت تختلف عن أيام ثورة اكتوبر في روسيا . كذلك ، في فترة معينة ، حدث في الصين شيء ما فاصل ، كان له ما يوازيه تقنيا في الظاهرة النازية . وقد ظهر لي دائما أن العمليات الهتلرية كانت محكمة جدا من الناحية التقنية . على كل حال ، فمنذ اللحظة التي تولى السلطة فيها « تشانغ كاي تشيك » في الصين، لفترة معينة ، لم تدم طويلا ، لم يعد هناك من ثورة ممكنة ، لانه كان يملك الدبابات ضد أناس لا يملكونها . لكنه غلب على أمره ، اذ بدل أن يتصدى لثورة مدنية ، اضطر أن يغزو الريف بدبابات غدت عديمة الفائدة لانتفاء المشاة أمامها . أضف الى ذلك ، بأن رجالا أشداء كانوا يلقون بالمتفجرات تحت الدبابات أو بما نسميه اليوم قنابل مولوتوف ، وكانوا يختبئون في البيوت أو خلف الاشجار . فكان اعظم ما استنبطه «ماو» هو رجال المقاومة. فالثورة موجودة قبل رجال المقاومة وبعدهم ، كما أن الثورة موجودة قبل الدبابات وبعدها.

● أحد الفصول الشهيرة من « الوضع البشري » هو الفصل الذي يعطي فيه « كاتوف » « سيانوره » لأحد رفاقه وهو على وشك أن يحرق حيا في مرجل ، هل يمت هذا الفصل بصلة الى الواقع ؟

ـ نعم ، فيما يتصل بالقاطرة • وهنالك وثائق كثيرة تثبت ذلك حتى في صحف ذلك العصر ، وقد كانت كلها في يد « تشانغ كاي تشيك » المنتصر وكأنه يقول : يجب أن نتخلص بالنهاية ، ورغم كل شيء من هذه القاذورات• والامر يختلف في قضية « السيانور » ، اذ لم أكن لافكر فيه البتة • وكنت اكتب هذا الفصل كما حدث في الواقع• فكانت الرجال ترمى في موقد القاطرة • وهذا ما كان مؤثرا رغم ذلك عندما نفكر في كاتوف الذي لم يكن صينيا ، وقد تدخل في هذه القضية ، وهو يعرف أنه سيحترق بسيانور أو بدونه ، فذلك أمر لا أهمية له في شيء • وأنا اكتب مقطعا عن يديه، أخذ الفصل انعطافا عموديا ، وفكرت بدوري: عليه أن يعطيه «السيانور»• انه لفصل غير متوقع ولم يكن ليستند الى أية حقيقة تاريخية ، فهو حتى ولو حصل حقيقة ، لن يكون الا عرضيا • لم استند الى حقيقة ولا الى نوع من الخرافة بل كان عملي نوعا من الغريزة • قلت فجأة : سيكون أفضل على هذا الشكل • ومما أذهلني أنني عثرت على فكرة تعتمد تصميما كبيرا يكون موضوعه يدي كاتوف وايداعه السيانور في يد الاخر، فقد يكون ذلك تصميما رائعا•

● ليست السينما كل شيء ، فهنالك أيضا المسرح •

ـ آه ! لكن ليس للمسرح أيد أمينة •

مساعد في الدرك ، متسامح

● ما أود أن أقوله هو أنه في الاونة التي طرحت مسألة تبني «الوضع البشري» في المسرح سألتني : « هل تخرج الرواية كلها ؟ أو ليس من الافضل أن تخرج فصل السيانور فقط ؟ »

ـ هذا يبين أنني أثق بك كل الثقة ، وكنت على حق • ولكن مع ذلك، تبقى مشكلة قائمة : قد لا يكون للمسرح حيلة مع الاشياء الصغيرة وعليه أن يتدبر الامر بالكلمات • فاذا أخرجت فيلما تكون المسألة غير واردة فترى اليدين أمام الشاشة ، وترى السيانور كما ترى ولدا صغيرا الى جانب شخصين كبيرين ، أما في المسرح فلا •

● لا أريد نقاشا يدور حول السينما والمسرح ، وانما علي أن أقول لك ان لا أهمية في المسرح لما هو ثانوي•

ـ تتكلم تماما كـ « مييرهولد » أي أنت على صواب • اذ أنني طرحت عليه السؤال نفسه عندما كان يعد السيناريو هو و «ايزنشتاين» في وقت

واحد ، وقد أجابني «ميير هولد» : « لا أجد مشكلة أبدا في السينما ولا أقدر أن أعمل شيئا كالسينمائيين ، ولكني دائما أقدر أن أعمل عملهم شريطة ألا أقلدهم . علي أن اتدبر الامر بطريقة أخرى ، وسأفعل ذلك . السينما مهنتهم وهي مهنتي أيضا » . لم يكن قلقا على الاطلاق . فقد كان أمامه اعظم مخرج سينمائي في العالم هو «ايزنشتاين» . ولم يكن قلقا على الاطلاق.

● **وقد باشر «ميير هولد» باخراجه ، وقام بتمارين ..**

ـ لم يباشر فقط بل أظن أنه كتب كل شيء تقريبا و ...

● **هل كان يتتبع الرواية ؟**

ـ كلا ، كان يعمل المونتاج . وكان له أسلوب يفتنه . ولا أعلم ما كان بامكان ذلك أن يقدم لمشاهد المعارك الثورية . كان عنده لافتات كتب عليها أربع أو خمس كلمات جوهرية ، لنقل ، عن قصة البروليتاريا . هذه اللافتات كانت مقلوبة على خشبة المسرح ، واذا ما حان الوقت كانت ترفع وتضاء الكتابة بقوة ، وفي الوقت نفسه كان يطفأ ما تبقى من المسرح.

● **هل تتبعت هذه التجارب المسرحية ؟**

ـ كلا ، فهو الذي رواها لي عندما التقيت به في الاتحاد السوفياتي عام ١٩٣٤ حين انعقد مؤتمر الكتاب . كان علي أن أقابل تروتسكي في مطلع السنة في «رويان» وكان موعد المؤتمر في أيلول ـ تشرين الاول .

● **لأي سبب لم نعد نسمع شيئا عن هذا العمل الذي كان يعده «ميير هولد» عن «الوضع البشري» ؟**

ـ في التطهير الذي كان قد بدأ ، أخذ « ميير هولد» يخرج على القانون ، ثم أوقف وقيل له : يا عزيزي ستعمل حين نقول لك ذلك . ولم يعمل سوى اخراجه المسرحي لـ «فاغنر» ، بعد التقارب مع الالمان.

● **هل عملت كثيرا مع «ايزنشتاين» ؟**

ـ كثيرا . كل سيناريو « الوضع البشري » أعددناه سوية. وسوية، هي بالطبع طريقة في الكلام : لم أكن لأشرح لرجل بعبقريته كيف يعد فيلمه . فقد كان يمكن أن يكون أحد أضخم أفلامه . هل رويت لك كيف كان يتصور المتتالية الاخيرة (سلسلة من اللقطات). انك تتذكر: سجناء يرمون أحياء في قاطرة ذات موقد ضخم تحميه النار : استدعي الواحد تلو الاخر ، وتوجهوا نحو القاطرة ، وتوجه «كاتوف» بدوره اليها ولكنه جرح وأخذ يعرج . كان هنالك تصميم يجعل «كاتوف» الذي يعرج بسبب فخذه اليمنى الاقصر ، يميل نحو اليمين ، والتصميم الاخر كان يظهر أحد الجيوش الثورية متوجها الى «شنغاي» ، الى ناحية اليمين . فيقدم كاتوف على الخطوة التالية ثم ينتصب بعدها . ثم يصعد الجيش الثوري الاخر نحو

شنغاي ، الى جهة اليسار . كل المتتالية كانت كذلك : خطوة لكاتوف، ثم جيش ، ثم خطوة أخرى لذلك الجيش . وكان «ايزنشتاين» في المونتاج يجعل الحركة تسرع حتى اللحظة التي رأينا فيها كاتوف يؤخذ فقط بدل أن يرمى في القاطرة . ثم تعالت الصفارة مشيرة الى ان القاطرة قد استلمت طريدتها وفي الوقت نفسه كان الجيشان يلتقيان ويدخلان «شنغهاي» . وكانت هذه المتتالية الاخيرة.

● **في الواقع ، اذا كانت شخصية كاتوف قريبة منك ، الى هذا الحد، فلأنه كان رجل الأخوة .**

ـ لا أعلم . ولا يُعرف أبدا السبب في قرب هذا الشخص منا أو عدم قربه . لن ندرك ذلك ، ربما لاسباب بعيدة جدا، ربما يرجع ذلك الى ضعف القيود على كاتوف . ولكنني أعود الى «ايزنشتاين». كان قد أنهى ثلثي خلاصة السيناريو تقريبا ، وعندها رأى أن المأساة واقعة . فما أثار حملات التطهير هو مقتل «كيروف» . ولكن ايزنشتاين كان يتوقعها فقال لي : لن نصور الفيلم لانني لن انتهي منه . فأجبته حينها « لماذا لا تذهب فترى ستالين لعل ذلك أفضل بكثير ؟ ماذا يمكن أن يحدث ؟ اذ في اسوأ حال قد يكون ذلك هو ما تتخوف منه . وبما أن هذا هو الذي تخشاه ، لماذا لا تفعل ذلك ؟ ». قال لي : « لن اذهب لانني أظن أنه لا يحب ما أعمله . واذا لم يلتزم بما اقول له، علي حينها أن انتحر ». وأظن أنه، في النهاية ،انتحر.

● **انتحر ؟**

ـ هكذا يقال . على كل حال ، مات في ظروف عجيبة . كان قد استرجع مجده . لكن ستالين لم يكن ليحب افلامه بل كان يحب نوعا من الاشتراكية الواقعية تكون ملحمية بوجود الانصار وبالخيول . كما أنه لم يكن يحب الناحية الهندسية والنهج على منوال جريكو في «بوتيمكين» .

● **هل عرفت ستالين عام ١٩٣٤ ؟ كيف كان ؟**

ـ بعكس ما يقال عنه . كان يبدو كأنه مساعد في الدرك متسامح . قالوا الكثير ، وبالاخص «سولجنيتسين» ، أنه كان صغيرا. من المحتمل كثيرا أن يكون قد خسر شيئا ما من قامته . فالجنرال ديغول قد خسر بكل تأكيد ما بين العشرة والخمسة عشر سنتيمترا . ولكن ستالين الذي كانت له قامة كقامتي : ١٫٧٩ م، لم يكن قصيرا ، وقد تغير بعد ذلك. كذلك ما سمي « بشارب القط المفقود» يرجع الى الاونة الاخيرة.

عندما تعرفت اليه كان كبيرا متينا ، كان ذلك قبل التطهير . ومع ذلك فانه قد قام بأعمال كثيرة . ولكن لم يعتبره أحد كشخص يحمل المأساة . كان يبدو متسامحا ، بعيدا عن الشبح الشكسبيري الذي كلمونا عنه مسافة الف فرسخ.

● **هل كان ذلك قناعا أم تطورا ؟**

ـ في رأيي انه تطور . فمن الممكن أن يكون وصف «سولجنيتسين»

كله أدبيا وأنه لم ير أبدا ستالين • ولكني قرأت ، ككل الناس ، وصف ستالين «لدجيلاس» • فهذا الاخير عرفه حقيقة ، ووصفه اياه قريب الى الدقة • ولكن اذا ما قابلته بالذكريات فان الستالينين يغاير واحدهما الاخر مغايرة تامة •

كان قد أحيط عام ١٩٣٤ بشيء من الخوف • انني أذكر مأدبة أقيمت عند «غوركي» ضمت مائة من المدعوين ، وأذكر ما كان لهذه المأدبة منصخب • واذا بالسكون يخيم فجأة : كانت جزمة ستالين هي القادمة • ولكن كان لا شك في مودته الظاهرة • عندما نتكلم عن هذه الامور يجدر بنا أن نشير بدقة الى التواريخ • ما أذكره عن ستالين يعود الى ست سنوات قبل الحرب ، وقد عرفه «دجيلاس» بعدي بنحو عشرين سنة • تصور أن أحدهم عرف نابوليون بعشرين سنة قبل عام ١٨١٥ • ربما كان هذا التاريخ بدء حملته على ايطاليا ، على أقصى حد •

● **ولكنه كان مخيفا • كان «ايزنشتاين» يخاف منه •**

ــ كان يخاف منه ، ولكن ليس كما يعتقد • في البدء لم يكن يخشى أن يرسل الى السجن ، بل كان يخاف ان يمنع عن العمل ، ويخاف الحظر والرقابة ، ولكنه لم يخف أمرا جسديا كالتوقيف •

فترات العبقرية

● **بما أنك أتيت على ذكر «ميبرهولد» و «ايزنشتاين» ، كيف تفسر هذه الوفرة الغريبة بالمبدعين ما بين سنة ٢٢ و ٣٤ في الاتحاد السوفياتي ، الذين يجعلون من هذا البلد أحد البلدان الفريدة في حقل الابداع السينمائي والمسرحي والشعري ، كيف تفسر هذه الوفرة وقد تبعها فجأة نوع من النضوب ؟ لا أقول اننا لم نشهد مبدعين بعد ذلك وان ليس لهم وجود الان في الاتحاد السوفياتي ، ولكني أقول انه لم يعد لنا من هم بهذه العظمة وبهذه الجرأة •**

ــ أفسر ذلك بسببين كلاهما بدون شك سيء : أولا ، بقصة بقع الشمس التي لا تظهر الا في بعض العصور ، فهنالك لحظات معينة تتوافر فيها العبقرية : الرومنسية ، والرسم مع فنانين ولدوا ما بين سنة ١٨٣٠ وسنة ١٨٤٠ • كان ذلك في روسيا ، أكيدا • والسبب الثاني منطقي أكثر من الاول فهؤلاء المبدعون مرتبطون بعضهم ببعض • كان «ميبرهولد» يقول : « لم يكن لي سوى تلميذين يعتد بهما : «بودوفكين » و «ايزنشتاين» •

عندما يكون أحدنا اكبر مخرجي العالم ، ويكون تلميذه ، مخرجا كبيرا جدا واكبر مخرجي العالم ، يضحي الامر بالتالي عجيبا حتى ولو كان ذلك طبيعيا : انها قصة كل تراث عظيم • كنت اقول منذ لحظة انتروتسكي كان يوحي بالعبقرية ، وميبرهولد كان يوحي بعبقرية جلية أيضا ، فقد اخترع في المسرح عددا من الامور البسيطة • عندما أخرج «الريفيزور» في

مشهد لشخصين ، كان يستعمل الخشبة كلها ، وفي « الحفلة الراقصة عند الحاكم » وقد اشتركت ستون شخصية فيها ، كان قد وضع مقفزا صغيرا مربعا ، ترقص الفالس عليه هذه الشخصيات حتى تتماس أكتافها ، وكانت الحاجة الى مسافة أقل. تصور ماذا يمكن ان يرمز اليه ذلك الى جانب الواقعية العادية التي كان يحلم بها ستالين . هذه الوفرة في الفن التي تشير اليها في روسيا هي ما يقابل ما كانته التكعيبية لنا انفصالا كليا.

● المذهل ، بل اللامعقول الذي يصدر عنك ، هو انك لا تعطي أي سبب سياسي لهذا النضوب في وفرة الابداع ؟

— انني لا امسك بالمسألة من الطرف نفسه الذي تمسكها به. ما يقلقني ليس موت هذه الحركة ، وانما ولادتها . ان يكون التوقف قد ارتبط بالتطهير فانا مستعد لتصديق ذلك ، ولكن الاهم بكثير هو البداية .. لماذا نجد في روسيا حينها اتجاهات في الرسم هي أهم ما عرفت ، ونجد تجديدا رائعا في الاخراج وفيلم المدرعة «بوتامكين» أخيرا ؟ ماذا يمكن أن يقابله في ذلك العصر ؟ «شابلن» بالطبع ، ولكننا نعلم أن المسألة تختلف اختلافا تاما. كان أحسن الروائيين الروس آنذاك ورثة «تولستوي». ولكن شعراء الثورة الكبار لم يكونوا ورثة «بوشكين» . الامر مختلف تماما . كنا نشهد ولادة عالم ، عالم الشعر الثوري الذي زال مع الثورة.

ولا أظن أن الامر مع تروتسكي كان ليختلف عما كان عليه مع ستالين فظروف الحياة هي التي اختلفت جذريا ، وللشعر نوع من الطبيعة . « فمايكوفسكي » لا يرد على ذهننا في ظروف عادية . كل ذلك مرتبط بعالم معين ، وربما لهذا السبب لم نشهد رواية مماثلة.

اذكر أنني سألت ستالين : الامَ ترد انعدام الرواية في الثورة ؟ فأجابني كما أجاب ديغول بالنسبة لنابوليون : « انني أتبين ذلك الان ولم أكن لأنتبه من قبل » وأردف قائلا : « لم يكن لديهم المتسع من الوقت ».

أظن أنه على صواب . فقد تمكن «بابيل» أن يكتب «الفرسان الحمر» لانها كانت أقاصيص في ست صفحات ، وكان يكتبها السبت مساء بعد النزهة ، وربما لم يكن بامكانه ان يؤلف رواياته ، فكيف يتاح لـ « سولجنيتسين » وهو رجل موهوب أن يكتب رواياته الضخمة لو كان في الوقت نفسه قوزاقا في المعركة ؟ أظن أن « بابيل » كاتب روسي كبير لم يكن على الارجح بعيدا عن الشعر . كان الوقت القصير هو الذي يخلق الاقاصيص كما كان هو ذاته يخلق القصائد ، حتى الطويلة منها. لان ما نسميه قصيدة طويلة هو شيء قصير جدا بالنسبة للرواية.

● أريد أن ارجع الى سؤالي مع ذلك . تقول انك اكثر احساسا بولادة هذه الحركة الخلاقة منك بزوالها ، ولكن دور الثورة الاشتراكية يكون بمساعدة الابداع لا بالقضاء عليه.

— ان عدة ألوان من هذا الابداع سبقت الثورة . عبقرية ميرهولد ، والتفوق اجمالا ، قد سبقا الثورة. فقد حدث شيء نعرفه حق المعرفة. في هذا العصر ، كان كل من نبذتهم البورجوازية ، ان سياسيا أو فنيا،

يعتبرون اخوة منذ اللحظة التي أخذنا فيها القهوة مع الكريم في «الروتوند» فكنا المقاتلين في معركة واحدة ، وأصبحت التكعيبيـــة هي التعبيـر الفني للبروليتاريا • بالطبع لم يدم هذا طويلا ولم نكن بحاجة لننتظر التطهير ، كي يقول ستالين : ان الامر لم يكن كذلك ، وان الواقعية الاشتراكية هي الواقعية الاشتراكية •

وهذا لا يقلل من الغموض الذي نحن بصدده في شيء ، وهو أن يكون كل ذلك قد بدأ قبل ثورة اكتوبر ، الا في حقل السينما ففيلم البوتامكين يرجع تاريخه الى ما بعد سنة ١٩١٨ ويرجع تاريخ السينما الى ما بعـد البوتامكين • ولكن بروز العبقرية الروسية في المجالات الاخرى في « الباليه الروسي » مثلا لم ينتظر الثورة •

● **أود أن تجيبني عن المأساة التي وقعت في البلاد الاشتراكية كلها، لا عن هذا الطلاق ، ولكن لنقل من باب حسن التعبير هذا الزواج الفاشـل بين عملية الخلق والسلطة السياسية التي ربما كان لها ما يسوغ لها تدخلها في عملية الخلق • لا أتكلم فقط عن مآسي الكتاب المحكومين ، الخاصة بهم، ولكنني اتكلم عن الامر التالي: بعد مرور سنوات عديدة في اصلاح البنيـات وفي التحول من الرأسمالية الى نوع من الاشتراكية ، لم نر هذه الوفرة في الابداع التي كان بامكاننا ان ننتظرها ، والتي كـــان يحلم بها ويطلبهـــا الزعماء السياسيون الأول •**

ــ اذا افتكرت في اصدقائي الروس فسيكون جوابهم في منتهى الوضوح، قد يقولون كلهم : منذ اللحظة التي تدلني فيها السلطة السياسية على ما علي أن اعمله أكون قد أصبحت عقيما • ما علي أن اعمله يجب أن يكون عملا ما ، وعلي أن اكون في مستوى ما يجب أن أخلقه ، كمن أمام شيء لا يعرفه، وعلي ألا أقوم بدور الرسام• انها لحقيقة كان يقولها «بابيل» و «ايزنشتاين» كذلك •

● **ويقولها الكثير من الشيوعيين •**

ــ الذين اتحدث عنهم كانوا شيوعيين ، حتى بابيل كان عضوا فـي الحزب الشيوعي•

● **يعني أنه لا يمكن للسلطة السياسية ان تتدخل في شؤون السلطة الفنية ؟**

ــ بالاحرى كانت فكرتهم هي التالية : لا يضيـــر في شيء أن تعطي السلطة السياسية فرصة لما يقدر أن يواكب في حقل الفن ما تريد السلطـة السياسية ان تدافع عنه من الامور الجسام • بتعبير اخر ، بما أن هنالك ثورة بروليتارية ، وهناك بروليتاريـــا ، فما يدافـــع في الفن عن معركـة البروليتاريا يكون المستحب ، ومن المستحسن ان تشجعه الدولة • ولكـن قد يجيب اصدقائي في هذا العصر : انه لمن المعيب ان تقف الدولة في وجه من يريد ان يقوم بعمل اخر • لأننا لسنا بيضا فاننا لا نعمل المؤلفات لنقول: ليحيي القيصر أو ليحيى «فرانجل» ، فلنقل ، نحن على حياد • وفي السياسة

يرضى برفاق الطريق . فليعتبرونا رفاقا في طريق الفن ، ولا يدعوا القول لنا ما علينا أن نعمله ، لانهم اذا قالوا ذلك ونفذناه سيكون عملا رديئا .

بلزاك الراسب ! صفر !

● **تكلمت عن ثورات القرن التاسع عشر وثورات القرن العشرين . فهل كانت ثورة اسبانيا ثورة من ثورات القرن التاسع عشر ام من ثورات القرن العشرين ؟**

ـ ما بين الاثنتين . فقد شهدت الدبابات ، الى جانب الطيران ، وقد لعبت دورا كبيرا . فهي ليست اذن من ثورات القرن التاسع عشر التي انتهت بثورة اكتوبر ، وهي لا تشبه ايضا ما تبع حرب الاربعينات ، فكانت الى التجربة اقرب .

● **أكانت تجربة في مجال الثورات ام في مجال الحروب ؟**

ـ الثورة الاسبانية وحرب اسبانيا لا تعنيان تماما الشيء نفسه ، حصلت الثورة في مدة من الزمن قصيرة نسبيا ، بالواقع ، في ظروف القرن التاسع عشر . وحرب اسبانيا هي التي بدأت تقع في ظروف القرن العشرين: الفرق هو وجود الدبابات والطيران . فلندع الاقاصيص جانبا . فالطيارات الروسية لم تصل الا بعد الثورة بسنتين ونصف السنة . الى هذه الفترة، لم نر منها طائرة واحدة . والطائرات الوحيدة التي الحالت ، الى حد ما ، دون التقدم الفاشستي ، كانت طائرات فرنسية ، والله يعلم انها لم تكن ... حديثة جدا .

● **اسهبت في الحديث عن علاقات السلطات السياسية بالمبدعين في ظل الانظمة الاشتراكية ، حيث اقل ما يقال ان الحالة لم تكن دائما على ما يرام . هل ترى ان الحال احسن في ظل الانظمة الغربية ؟ او قل في ظل الرأسمالية ؟ وهنا أتوجه الى المبدع والى الرجل الذي تحمل مسؤوليات سياسية في آن .**

ـ ما انا متأكد منه ان فيلما كفيلم *Viva la muerte* لـ « أر ابال» يمكن ان يعرض فيباريس ، وهذا مما لا يسمح به اي نظام توتاليتاري . الفرق الشاسع يكمن في ان الانظمة التوتاليتارية لا تعاني من نوع هذهالعقدة النفسية الدائمة تجاه الابداع الفني . واذ تقول روسيا : « لا ، فهذا يعني : « لا ، ليس الا . بينما عندما تقول فرنسا : « لا ، فانها تقول ذلك لتنتهي الى القول :« نعم » .

شيء واحد لا يبرر اليوم اطلاقا ، ألا وهو أن ترى رقابة ما تمارس باسم شيء اخر يكون خارج ارادة الجمهور.وما ان تنتفيالرقابة الجماهيرية حتى يكون علينا ان نفهم بأن الانظمة الرأسمالية هي أنظمة تسود فيها

وسائل قمع في منتهى الضعف • وانا مستعد من جهة اخرى لأن اقول قولك بأن السينما في الغرب هي سينما رأسمالية ، ولكن ، ان نقول بأننا نعيش في ظل نظام رأسمالي ، فاننا بهذا نقول اكثر من اللازم • اننا لسنا ، اكثر بكثير ، في ظل نظام رأسمالي ، من كون الاتحاد السوفياتي في ظل نظام شيوعي •

● ربما • كنت اود ان اقول فقط ، الى جانب الموضوع الذي عالجته بكل رحابة صدر ، متناولا علاقات السلطة السياسية بالطاقة الابداعية ، في ظل الانظمة الاشتراكية ، ان هناك في الغرب كذلك ، وخارج مسائل الرقابة ، سلطات للضغط على الابداع الفني ، ذات منحى اقتصادي اي رأسمالي • هنا كذلك نجد المآسي •

ـ لكنها تبقى مع ذلك ، اقل خطرا من ان ترسل « سولجنيتسين » الى سجن الاشغال الشاقة لمدة ثماني سنوات • وانني كذلك على استعداد لاقرر بأن الظروف الرأسمالية ليست مثالية ، والله يعلم مدى اقتناعي بذلك • لكني لا اريد ان اجعل من الشيوعية نظاما مثاليا • هذه بلاهات ، وقد تجاوزناها ، ليس من الحقيقة في شيء ان ضغطا رهيبا يمارس في فرنسا على الابداع ، وان الحرية تسود كاملة في روسيا •

اولا ، لم يعد الناس يعرفون ماذا تعني الحرية • قد يقول كوسيغين: « نسمي حرية ما يضمن حرية البروليتاريا الموضوعية • » ولكنه لن يقول انه يسمي حرية حقك في ان تعمل اي شيء أردت • بينما في الغرب قد تكون هذه هي الحرية بدل ان تكون في ضمان حرية البروليتاريا الموضوعية • قد يطول ذلك الى ما لا نهاية ، وهو ليس ، في رأيي ، موضوعا جوهريا • الجوهري هو ما كان يقوله لي « ايزنشتاين » : « عندما عملت « المدرعة » كنت يافع السن ، وكان قد بقي لي سبعة اسابيع لنحتفي بذكرى مولد ثورة اكتوبر • كلهم كانوا يفكرون بأنني سأبذل ما فوق طاقتي ، لذلك تركوا لي أمانا كأمان الملوك • عندما انتهيت من الفيلم كانت اوساط السينما خائفة ، وبما انهم كانوا يتوقعون صدور شيء ما له اهمية ، فقد ارسلوه في كل انحاء الاتحاد السوفياتي فنال نجاحا باهرا • عندئذ تركوني مطمئنا الى هذا الفيلم والى « اكتوبر » • ثم اردت ان أعد فيلما اخر ، فقيل لي : « احذر المحاكم السياسية » • ان فيلمي لم يكن قد صور بعد وماذا كان بوسعي ان ابلغ المحاكم السياسية ؟ ـ نص مقطع مع بعض كلمات • لو كان للشخص الذي كان يقرأ لي القدرة على أن يحول الكلمات الى صور مثلي لكان موهوبا مثلي كذلك لكنه لم يكن ليستطيع • ومنذ اللحظة التي احاكم فيها على الكلمات كان ذلك قد تحول الى ما يشبه بقصة المجانين » •

اظن ان المشكلة معقدة كثيرا ، اذ لا يمكن ان نتصور تدخل دولة في فيلم ، اذا كان هنالك من تدخل يتناول فقط الفيلم المحقق ، فقد يكون ذلك منطقيا بسبب وجود الصورة ، لان المال في كل الانظمة ، يطلب تقريبا من الدولة قبل العمل الفني • واذا حصل النقاش من قبل فانه سيدور على ما كتب • انك تعرف مثلي ما حصل لفيلم « لويس دي مال » الذي ناقشته مختلف المحاكم خائفة • لماذا ؟ لان هؤلاء لم يروا أية صورة • وتساءلوا عندما رأوا الصور « لماذا هذه الضجة ؟ كل ذلك مقبول تماما » ، وكل

ذلك كان مقبولا تماما بينما لم ينظروا الى السيناريو كذلك ٠

كان « ايزنشتاين » يقول : هذه هي المأساة في مادة السينما ٠ كذلك يقال تقريبا بالنسبة لمادة المسرح وانت في هذا المجال اوسع معرفة مني ٠ المأساة تكمن في اننا مرغمون ، في النظام الرأسمالي كما في النظام الشيوعي، على ان نحكم على فيلم من خلل ما هو مكتوب ٠ ولكن الشخص الذي بامكانه ان يحكم حقيقة هو الذي كتب النص وعليه ان يحقق الفيلم ٠ هذا المنهج بغيض تماما ، ولكنه ليس بغيضا لكونه يصدر عن اليمين او عن اليسار ٠ فهو بغيض بحد ذاته في الحالتين ٠

لذلك يجب ان نتوصل الى نظام ذي ضمانة اكيدة ، يعمل بطريقة تخول ، مثلا ، مخرجا كبيرا في المسرح او في السينما ، وقد حقق ستة اعمال هامة ، على سبيل المثال ، ان يحصل على امكانية تقديمها بدون مناقشات ٠

على الدولة ان تحتفظ بحقوقها في الرقابة ٠٠٠ عندما يكون العمل الفني قد انتهى ، على سبيل الافتراض ٠

لكن ان نقيم رقابة على عمل لم يوجد بعد فذلك الجنون بعينه ٠

لو كان علينا ان نعمل كذلك بالنسبة للروايات لكان عملنا جنونا لا يصدق ٠ فلنأخذ كل الروايات الكبيرة ، ولنحولها الى خلاصة سيناريو سينمائي في صفحتين، فلنأخذ مجموعة « فوتران » ، مثلا ٠ اننا سنلاحظ مباشرة ان « فوتران » لواطي ، وسنستغرب هذه التصرفات التي يقوم بها مع « راستينياك » ٠ وسنرى انه نشال وانه قد يصبح رئيسا للشرطة ٠

● وهو سجين في الاشغال الشاقة ٠

— راسب بلزاك ! راسب ! صفر ! أعد لي ذلك ٠ اصغ الي ولنبق في جو الدعابة : ان احد أخوتي ، الذي قتل في المقاومة ، كان يقول لي عندما كان له من العمر عشر سنين : « ما أريده هو ان ادخل الاكاديمية الفرنسية» فوجدت أنها كانت فكرة طريفة فسألته عن السبب، أجاب : « قد يكون ذلك مفيدا بالنتيجة » ، — آه نعم ماذا يفيدك ؟ — » قد اجد السيد « راسين » وفيكتور هيجو » و « لامارتين » ثم انا ، وعندها اقول لهم : « اعيدوها لي » ٠

وعندما رجعت الى الحكم عرض فيلم « الراهبة » الذي كان قد منع ومرة اخرى لم يكن ثمة ما يدعو فيه الى اية مشكلة ٠

ما رأيته في « أر ابال » هو في الحقيقة ما كان في مستوى «بيرانديللو» من زمان ، بينما « الراهبة » ليس هو بالضبط « بيرانديللو »٠ فقد تناولت هذا الفيلم مقالات عنيفة جدا مع كومة من علامات التعجب ، ولكنه فيلم لا يعتد به ٠ فلنتكلم سينمائيا ، أي عن الصور ٠ فما هي خطط الهجوم في « الراهبة » ؟ انها حتى في اقاصيص اللواط تلميحية ٠

هنالك عناق فقط ، مع انه رغم كل شيء ، نجد اسرة في فيلم « دي مال » وليست هي المرة الاولى ٠

● لم يكن قصدي ان اجعلك تتكلم عن التناقض القائم في العلاقات ما بين السلطة السياسية والطاقة الابداعية في البلاد الاشتراكية وفي البلاد الغربية ولكني أردت أن ألفت انتباهك ... لاننا نعيش بالتالي في بلاد غربية .

ــ انني أتمسك بفكرتي الراسخة ، اي أظن حتما انه علينا الا تخدعنا المشكلة السياسية ، فهي موجودة لكنها ليست هي الاساسية . فما هو حتما اساسي هو الامر التالي : عندما يكون عليك أن تكتب مسرحية ، هل يتركونك تكتب مسرحيتك ؟

● ليس دائما .

ــ هنا تكمن المشكلة . هل يمنعونك ام لا . ولكن فليتركوك تكتبها اولا . تريد ان تعد فيلما ؟ هل يمنعونه ام لا ، ولكن فليسمحوا لك باعداده اولا . طالما مسرحيتك محصورة في سيناريو ، وفيلمك في خلاصة سيناريو ، فلا نتيجة لك ، الحجة في ذلك ان « ايزنشتاين » ، لكي يعود الى التصوير، كان بحاجة الى عالم . ولم يعد تصوير فيلم واحد له مدلولات ثورية ، فلقد صور تحفا كانت لها بعض الاهمية القومية مثل « الكسندرنفسكي » . ولكن منذ « اكتوبر » لم يصور فيلما ثوريا واحدا وهو مع ذلك اكبر مخرج ثوري في العالم .

● انك تضعني في موقف خاطيء ، موقف احد الذين يريــدون ان يدافعوا مهما كلف الامر عن الانظمة الاشتراكية ، وهذا غير ممكن ، انني افكر من وجهة نظر الابداع . ولكنني أجد انك تناصر المجتمعات الغربية التي تملك اساليب اخرى لخنق الابداع غير السجن والمنع . هنالك ، مثلا، الملكية الخاصة : مسرح خاص يقدر ان يمنع عرض مسرحية لاحد الكتاب مدة سنة او سنين لان مسرحيته ثورية وقد لا تجذب الزبائن ، هنالك بالتالي وقائــع ...

ــ نعم ، ولكن المسرحية الثورية تأتي بالزبائن .

● عندما تكون فاضحة لا عندما تكون نظرية .

ــ قد نتكلم اليوم عن العمل ، عن الحضور الثوري في المسرح ، وكأنه يمثل تهديدا . ولكن المسرحيات الثورية هي التي تكتظ بالتالي بالمشاهدين البورجوازيين .

● كلا ، فقد يمنعها حكام المدينة . وانت تعرف الصعوبات التــي تعترضنا لنقنع الحكام وحتى الوزراء ، لنتمكن من لعب هذه المسرحية او تلك . ولن اتكلم عن السينما التي ...

ــ هذا نادر على العموم وعلينا الا ننخدع بالكلمات . ما كان في الماضي نوعا من الارادة الثورية ، كالتهديد ، لم يعد يشعر به احد كتهديد . فــلو أردت أن تعيد عــرض المدرعــة « بوتامكين » ، عــلى « الشانزيليــزه » لاكتظت الصالة .

مايخيم من بعيد على حديثنا دخل في الموضوع ، وهو : ما كان يسمى بالارادة التغييرية في الفن لم ، يعد اليوم سوى نوع من المباهاة • فهو اشبه بطاووس يتنزه عارضا كل ريشه ، وكل الانثيات يركضن حوله ليقلن له : « كم انت جميل ! كم انت جميل ! » والطاووس يجيبهن : « انني أسمى بالثورة »، ويقلن له : « آه ايها الطاووس الرائع ، اسمك الثورة »• هذه فكاهات • ليس هنالك من عمل حقيقي في الفن يمثل تهديدا لهذا الجسم المركب الذي يدعى رأسمال او بورجوازية • هذا اعتقادي •

● **في نص رائع من الذكريات المضادة ، تذكر مشهدا من جنون « نيتشه » • ما هو مقدار الحقيقة في هذا المشهد ، وفي المقابلة بين وولتر ونيتشه ؟**

ــ كل شيء حقيقي ما عدا استبدال وولتر بشخص هو بدوره حقيقي وهو موسيقار وصديق لنيتشه • ولكن الحادثة وقعت معه ، كما وقعت في الكتاب مع وولتر من البداية حتى النهاية •

نشوء الجنون ، والحصان ، والوصول الى النفق ، واللحظة التي يأخذ فيها، ليلا، بغناء نشيد الينابيع الذي لا يعرفه أحد : كل ذلك صحيح•

الفكر الاوروبي : اما نيتشه واما ماركس

● **هل أذهلك كثيرا جنون نيتشه ؟ هذا المشهد في النفق عجيب •**

ــ فيه شيء من شكسبير • فنيتشه هو شخصية شكسبيرية الى حد ما • جنونه مذهل كجنون المجنون ، كجنون الملك «لير» الذي ليس مجنونا• انه لحدث جسيم أن يصاب أحد عباقرة زمانه الكبار بالجنون • هذه طرفة أظنني لم أروها بعد • التقيت بالمرأة الوحيدة التي قد يكون أحبها نيتشه حقيقة في أواخر أيامه• كنت حينئذ حدثا الى حد ما • وكانت هذه المرأة عجوزا ترتدي نوعا من القميص ، فبدت أشبه بالساحرة ، حين كانت عند دانيال هاليفي•

مدام هاليفي عرضت عليها بكل لطف : « شاي أم بورتو » ؟ فأجابت تلك المرأة بلغة فرنسية رائعة : « أتظنينني أتيت الى هنا لاهتم بهذا ؟ » • كنت مهووسا بالتطلع الى وجه هذه الساحرة ، الوجه الذي أحبه نيتشه • فأخذتها على حدة ، وكلمتها عن نيتشه • فقالت لي : « ألا ترى ايها الشاب، أود أن أعلم اذا عانقت نيتشه أم لم أعانقه على طريق بحيرة «كوم» هناك من جهة «الايرمتاج» ؟ كانت هذه امرأة ذكية ، وكانت قد كتبت الكتاب الاول المهم عن نيتشه : هل عانقني نيتشه أم لا • ولم يكن يفارقها هذا التساؤل بعد خمسين سنة•

● هل أثر فيك نيتشه كثيرا ، انسانا وكاتبا ؟

ـ اننا لا نجد خمسين فكرا بهذه السعـة في أواخر القرن • هنالك اثنان : نيتشه وماركس • هناك مفكرون كبار آخرون ، كبار جدا ، ولكن قبلهما • نيتشه أصغر من ماركس بقليل • ولكن افكارهما كانت متزامنة• كان الفكر الاوروبي في أواخر القرن العشرين اما نيتشه واما ماركس •

● رأيت أخيرا أن الحق بجانب نيتشه وليس بجانب ماركس •

ـ في نقطة معينة فقط • لأن ماركس بالتالي يبقى فيلسوف التاريخ• ولم يكن نيتشه كذلك • أضف الى ذلك ، ان القضايا التي عالجاها ليست واحدة • كان ماركس قد قال : « كل شيء سينتهي بالاممية الاوروبية » • وهذا ما كان يعتقده الجميع في القرن التاسع عشر ، بدءا بفيكتور هيجو• على العكس كان نيتشه يقول : « القرن العشرون سيكون قرن الحروب القومية »• وكتبت أن نيتشه هو الذي كان على صواب : هذا القرن كان قرن الحروب القومية ، وبالتالي لم يكن من الاممية في شيء • لم تخلق البروليتاريا الاممية البروليتارية ، والامم التي كانت تبدو حوالي سنة ١٨٥٠ وكأنها سائرة في طريق الضعف ، استعادت قوتها التي لا تصدق • فخلقت الثورة روسيا والصين • ومن الناحية الفاشية ، أعادت المانيا وايطاليا الى الوجود • كان نيتشه نبيا بدون شك في صدد هذه النهضة•

● أهذا الذي أذهلك بخاصة عند نيتشه ؟

ـ كلا • الذي أدهشني هو انه أعظم اللاعقلانيين في زمنه • صنعوا من «كيركيغارد» اسطورة حتى تنسي أن أعظم لاعقلانية في القرن هي لاعقلانية نيتشه • ولكن بعد موته اخترعت له أخته ألقابا مزيفة ، فآل بهم الامر الى أن عملوا منه نبي النازية• وأقل ما يقال في هذه الاراء ، أنها مضحكة، اذ انهم يتكلمون عن رجل كتب ان مناهضة السامية كانت عارا • وعندما أتى هتلر الى السجلات النيتشوية ليأخذ عصا نيتشه ويمشي بها ، كان ذلك ثأرا جميلا للفكر من القوة •

● ولكن هتلر كان يرى في نيتشه واحدا من أهل بيته • ألم يكن ذلك ثأرا للقوة من الفكر ؟

ـ لم يقرأه هتلر أبدا • ذهب ليجلب عصاه ، واذا أتى كرئيس دولة ليأخذ عصاي فسأجد أنني لست أنا المغلوب • لم يقرأه أبدا، ولم يكن يعرف من كان نيتشه •

● كنت حدثا عندما اكتشفت نيتشه •

ـ كان لي من العمر ست عشرة سنة • كان فكر نيتشه ، بالنسبة لنا جميعا ، فكرا أساسيا • فماركس وصل الينا مؤخرا • ولا ننس أن عند نيتشه شيئا فريدا جدا • هو كونه في الوقت نفسه مفكرا كبيرا وكاتبا

كبيرا ، ولم يكن ماركس كذلك · فماركس هو مفكر كبير ولم يكن ليأبه لكتابته · لا يتصور أن يكتب ماركس « زرادشت » ، ولا يعني هذا أنني أضع «زرادشت» على رأس مؤلفات نيتشه ، ولكنه كتاب له هوية خاصة : انه عمل فني· لم يكن ماركس ليهتم الا بفكرة ما ليبلورها ، ويدفعها ، أبعد ما يكون ، في نظام الفكر · بينما نجد في نيتشه انسانا اخر هو الكاتب·

● ولكن ماركس طبع شبابك، بالنهاية ، اكثر من نيتشه في التزاماتك·

ـ لست متأكدا من ذلك · التزاماتي ؟! ليس هناك من التزامات نيتشوية · هذه دعابة · نعود الى العصا التي مر ذكرها ، هذا ليس جديا· عظمة نيتشه تكمن في القدرة اللاعقلانية وفي سعة الفكر عنده ، وعلينا أن نهمل البلاهات كما نجدها في هذا التعبير « ارادة القوة » فهي تحتل المرتبة الثالثة من ناحية الاهمية ·

الماركسية هي شيء آخر · كانت تحسسينا للمصير الذي هو مصيرنا· والتكلم عن التاريخ ، عن تاريخنا ، دون التكلم عن ماركس ، أمر غير وارد· ويعني نيتشه ، بالاحرى ، ببلورة فكرنا وليس بالتاريخ · هنالك سلالة بكاملها ، تبتدىء بهيغل وتنتهي بماركس · ولكنها ليست سلالة نيتشه الذي لم يعرف هيغل على ما أعتقد معرفة دقيقة · فشوبنهور هو الذي كان مهما بالنسبة له · ثم ان رجلا يؤمن بعودة الابدية لا يقيم وزنا لفلسفة التاريخ ·

● عندما رجعت الى الشرق الاقصى ، كنت قد قرأت ماركس · وقد لعب هذا الاخير دورا ···

ـ نعم ، نعم ، نعم · ولكن علينا ألا نتحمس · عندما قرأت ماركس ، كان لي ثمانية عشر عاما من العمر · ولكني قرأت ما كان مترجما ومتوافرا في المكتبات · أي كنت بعيدا عن المؤلفات الكاملة · فما كان مترجما ، بالطبع، هو « رأس المال » و « الرسائل المتبادلة مع انجلز » ، ونصوص « كالبيان »، أو « ٢ كانون الاول »، ولكن الكثير من كتبه لم يكن قد ترجم ، واذكر أن أول كتاب قرأته ، كان « العائلة المقدسة » وهو كتاب معروف ضم الافكار الرئيسية · أما اليوم فانهم يميلون الى اهمال « البيان » الذي أعتبره أحد النصوص الرئيسية عند ماركس · فهو نص غير موسع ، وهكذا أراده ماركس · فهو أشبه بخطاب ، لكنه يحمل الفكر الماركسي باكرا بما يتضمنه من مادة جوهرية · وفي ما يختص بعلاقة ماركس بنيتشه والتي يمكن أن نعرضها ، فان النقطة الاولى الرئيسية بالنسبة لنيتشه هي أنه هو الذي طرح مسألة القيم · وعندما نتكلم عن تبديل القيم واستبدال القيم المسيحية بالقيم النيتشوية ، علينا قبل أن نتكلم عن هذه التحولات ، ان نتكلم عن القيم فقط · فلو كان نيتشه قد اهتم بماركس لكان قال : ماركس رجل يعتبر تسلم البروليتاريا للسلطة والامتلاك الجماعي لوسائل الانتاج كقيمة عليا ، لان هذه هي الوسائل الوحيدة لتحقيق العدالة الحقيقية أي العدالة الاجتماعية · ماركس انسان يعتبر البروليتاريا ، مصيريا ، قيمة عليا· قد تكون الصيغة رائعة ، لاننا اذا لم نعتبر العدالة الاجتماعية قيمة عليا، فما تكون أهمية الماركسية ؟ ولو أتيح لوجهات نظر ماركس أن تشرح للقيصر

لكان ظن هذا أنهم يشرحون له نظرية جمعية الرفق بالحيوان .

● **ما مدى أهمية بعض معاصريك ، الذين كانوا يكبرونك سنا ، بالنسبة اليك ؟ « كلوديل » مثلا .**

ـ أهميتهم كبيرة جدا. كنت أحب ضخامة كلوديل ، وأذكر أنني في « المجلة الفرنسية الجديدة » التي تكلمت عنا جميعا كنت أرفع عاليا اسم كاتبين وسط السخط العام : كلوديل ، قبل أن يكتب « الحذاء الحريري »، وفيكتور هيجو . ويتراءى لي « جيد » قائلا : « كيف تستطيع أن تحب حزن «أولمبيو» ؟ ـ بالطبع لاسباب عاطفية ». فكان يعتقد انني قرأت حزن « أولمبيو » منذ وقت طويل ، في فترة كنت فيها عاشقا.

فنان كبير مبطن بفكر متوسط

● **هل عرفت « كلوديل » حق المعرفة ؟**

ـ كلا ، لم يكن كلوديل ليعرف معرفة حقة . لم يكن هذا في طبيعته. كان يشبه الكلمات التي تلفظ بها عبر الراديو . انه رجل يمزج بين النفاذ العجيب والطفولية الغريبة . كان يتكلم عن « جاك ريفيير » ويقول : «على «ريفيير» أن يرتدي كتفية» ، فهذا ما هو بحاجة اليه ، وانه ليس بحاجة الى غيره». وكنت تقول لنفسك انه يتمتع بذكاء حاد ، ثم كان يضيف هذه الكلمات : « أنت الذي تعلمت اللغة الصينية عليك أن تفهم أن الفرنسية لغة رمزية، كلمة Toit تكتب بهذا الشكل T. O. I. T. مع حرف الـ T كحاجز فيها » . وكذلك فيكتور هيجو فقد أسيء فهمه تماما .

● **لماذا ؟**

ـ بسبب الرومنسية ، والمالارمية المناهضة .

● **هل أثر فيك كثيرا فكر كلوديل ؟**

ـ بكل تأكيد ، يبدو لي فكره مهما . ولكنه لا يمكن ان يقال أنه أثر فيّ كثيرا . باسكال ، في الفكر المسيحي ، يحتل عندي المركز الاول، وبعده القديس اغسطينوس ، ثم يأتي كلوديل . انني أحسست برغبة الارشاد في كتاب كـ « بشارة مريم » ، ولكني لاحظت ما كان دخيلا أي خارج زماننا ، بينما كان باسكال يكلمني كلاما حيا . اذا لم يكن الجمهور يستوعب مسرحيات كلوديل عندما أتمها ، فمرد ذلك الى بعض الحالات الشعورية. لم يكن الناس يحبون « هنري باتاي » لمجرد ردة فعل اجتماعية . وكانوا يعتبرون كلوديل طائشا مثل « جاري ».

● **الثورة المسرحية التي لا تتجه أبدا في اتجاه كلوديل تبتدىء مع**

مسرح «انطوان» ويرجع تاريخها الى سنة ١٨٩٠٠

ــ هنالك أيضا «لوفيو كولومبييه » ٠ كان المسرح قبله وكأنه حدث طارىء ٠ كانوا يذهبون الى المسرح ، وكأنهم ذاهبون لا أدري الى أين٠ ومع «لوفيو كولومبييه» أخذت البندقية تحكم الرماية ٠ هذا المسرح هو في مستوى « المجلة الفرنسية الجديدة » ٠ فقد بدأ كلوديل يجمع حوله جمهورا صغيرا منيعا يتصدى لكل من تبقى ٠ كان « لوفيو كولومبييه » يسخر من « هنري باتاي » الذي كان نجاحه المسرحي يبقى ثلاث سنين ، وبالطريقة نفسها تماما كانت تسخر « مجلتنا الفرنسية » من « أناتول فرانس » ٠ تصور أنني عندما كنت في العشرين ، كان هيجو يدفن أناتول فرانس ٠ « مجلتنا الفرنسية » لم تعرف ذلك ٠ لم يكن لأناتول فرانس أية موهبة٠ كانت تدافع عن قيمها الخاصة بها وحسب ٠ للحدث الاجتماعي دوره، ولكن كان هنالك حينئذ حدث اجتماعي اخر ، وقد لعب دورا في الادب فحدث تطور في الاحساس كان له أثر خطير ٠ وعندما يدور الحديث حول المسرح يكون الحق بجانب « جان فيلار » فان كل تمثيل يكلف مبلغا معينا٠ ولكن عندما يدور حول الكتب فذلك يكون موضوعا اخر ، ولا يكون الثمن موضع نقاش٠

كانت فترة أصبحت الكتب فيها ، كتبا ضد مؤسسة « كلمان ليفي » أي ضد فرنسا ، ولو تي ، وباريّس ٠ ولكن باريس باق٠

● **باسكال ، كلوديل ، لن تذهب مع ذلك الى القول أن فكر كلوديل المسيحي أثر فيك ٠ أطرح عليك هذا السؤال لانك تقول في « السنديانات التي تقطع » أن الجنرال ديغول يفكر انك مسيحي على طريقتك ٠**

ــ انها لمزحة في الحالتين : عندما يفكر بأنني مسيحي ، وعندما أفكر بانه ليس مسيحيا ٠ والحقيقة أنه كان رغم ذلك مسيحيا يعيش مسيحيته بعمق ٠

● **فلنقل انك بقيت لاأدريا ، غير مؤمن ٠**

ــ مطلقا ، وكانت لاأدريتي تقلق الجنرال ، لأنه تعود أن يواجه لأدريين ، أعداء للدين ، وأنا لم أكن كذلك أبدا ، فأنا لست مقاوما للاكليروس ، ولست سورياليا البتة ٠ وهذه القضية لا تعنيني ، ولست مقاوما للدين ، نظرا الى أن لا أدريتي ترتكز بالاحرى على معرفة جدية ، نسبيا لعدة أديان ٠

كانت تحير الجنرال ديغول مسألة أخرى وهي : « كم هو طريف أن هذا الرجل اللاأدري هو الوحيد من ندمائي الذي بوسعه أن يناقش « تيريّي دارجانليو » مناقشة الند للند عن القديس اوغسطينوس »، وكان « تيري دارجانيليو » رئيسا للكرمليين ٠

كان يفكر ان الانسان اذا لم يكن مؤمنا فانه نقيض المؤمن ، ومما كان يذهله أنني لم أكن لا هذا ولا ذاك ٠

● قبلك بسنين ، كان كاتب كبير له الموقف نفسه • كان غير مؤمن وكان يفهم الشعور الديني : انه «باريس» • هل تأثرت به ؟

ـ نعم ، ولا • ككل الناس الذين من جيلي ، أثر في «باريس» أول أمره • فاننا لم نكن نقرأ مقالات « صدى باريس » ولا أخبارها التأريخية عن الحرب الكبرى • ما كنا قد قرأناه ولا نزال نقرأه هو « الدم ، الشهوة، الموت »، بالاضافة الى « المقتلعون »•

ولكن ، ما ان عرفت آسيا حتى أحسست ببعض الخلل في «باريس»، فقد كان فنانا كبيرا، وصاحب فكر متوسـط ، يرتكز الى سوء تفاهم أساسي• كان يقول : « أنا حامي قيم الغرب ضد ألمانيا التي هي بلد مختلف تمام الاختلاف عن الغرب »•

انك تدرك ما تبقى ، « ماسيس واخوانه » • أظن ان باريس عندما كان يقول : لتسقط المانيا ، كان يعني فلنفتش عن أوروبا تناهض آسيا • ولو أثاروه لكان قال : تنتهي آسيا عند الرين • بالنسبة الي لم تكن اسيا أبدا هي الرين : تصور ردة فعلنا عندما طبع « تحقيق عن بلاد المشرق »• فما كان يسميه اسيا كان الشرق الادنى • وماذا كانت هذه الآسيا حيث لا وجود فيها للهند ولا للصين ولا لليابان ؟ فانها قد تدفعك الى قراءة « بيار لوتي »• كان يخامرني شعور بأن فكره يرتكز الى سوء تفاهم أساسي• فأنا لا أؤمن من جهة أخرى أبدا بفكرته وانما بعمق احساساته • فقد اذهلني هذا المقطع من « دفاتره » حيث يروي أنه ذهب ليقـرأ مقـاله الموجه ضد « دريفوس » على قبر والده•

كان فاليري يقول : « كم هو من الفضول أن نرى أصدقاءنا يلبسـون فجأة ، في عمر معين ، كما كان يلبس اهـلهم » • انني أشعر ، حين أقـرأ «باريس» السياسي، أنني لا أقرأ «موريس باريس» ، أمير الشباب السابق، بل «باريس» الجد الذي يظهر ثانية بقبعته العالية ، حسب تعبير فاليري • ان ذلك ليس بظاهرة فريدة • حالنا معه كحالنا مع مؤلفات «شبنغلر» غير الفلسفية • في كل نصوص السنوات الحـاسمة ، تظن نفسك أنك تقرأ «شبنغلر» • وهذا ليس صحيحا ، فانك تقرأ «أوزوولد» الجد وهو يروي لك أحاديث مملة ، ويتصور ، بعد أن كتب أحد كتب القرن الضخمة ، أن ما سيحدث في العالم هو سيطرة الاركان البروسية • انه الجنون بعينه ، لأن هتلر كان قد بدأ ، واذا كان هتلر حقيقة يحلم بسيطرة ألمانية على العالم، فليس بسيطرة الاركان البروسية ، وانما بسيطرة حزبه•

كلمة «تاريخ» خطيرة الى حد ما

● تحدثت عن فاليري • والحال أن فاليري محلل رهيب يـزدري التاريخ ، بينما أنت تغذيت من التاريخ ، وانت أحد المخلصين له•

ـ كلمة تاريخ خطيرة الى حد ما ، فقد كان فـاليري يهاجم التاريخ كثيرا ، ولكن هذا لا يمنعه من أن يكـون ، على شرفـة أوروبـا ، اكبر

الباحثين في التاريخ ، في هذا القرن ، اذا ما استثنينا «شبنغلر» • وهذا كثير بالنسبة لرجل يفكر سوءا في التاريخ • وأظن أن حاله مع كلمة تاريخ، كحاله مع كل الكلمات الرئيسية ، الله ، والحب ، والموت• فهذه كلمات لها معان متطابقة • وقد ننتهي الى أن نعني بكلمة التاريخ أشياء مختلفة تمام الاختلاف • كنت احضر في « الاتحاد من أجل الحقيقة » مناقشة فاليري الطويلة ضد المؤرخين • وكان احدهم يعتبر ان وصول المجندين الىالجيش أمر فاحش • وأنه عندما كانوا يُسألون من هي «جان دارك» كانوا يجيبون: زوجة نابوليون • فقال فاليري : « بعد كل شيء لماذا لا تكون جان دارك زوجة نابوليون ؟ فاني أرى لذلك سببين على الاقل • من جهة كانت عذراء ، ومن جهة أخرى لم تكن زوجة نابوليون »•

وهذا لم يكن نقاشا كثير الجدية ، ولكن ما كان يريده فاليري هو ان نرفض قبول التاريخ كقيمة • تذكر الجملة التي يتكلم فيها عن هذا التصور للتاريخ الذي يجعل الامم لا تطاق وباطلة ، فعن هذا لم يكن يريد أن يسمع شيئا • ولكنه بالطبع لم يكن يتصور كل ما حدث في العالم وكأنه سلسلة من المصادفات الخالصة • وقد أميل اكثر الى القول بأن فاليري كان عدوا للمؤرخين اكثر مما كان عدوا للتاريخ • اذ اننا ، شئنا أم أبينا ، علينا أن نتصور العالم كتاريخ ، وليس التاريخ بالضرورة ، بالمعنى الذي لهذه الكلمة في القرن التاسع عشر • ولكنه التاريخ رغم كل شيء • واننا نلامس بذلك مشكلة جوهرية تماما : هل يمكن أن يكون لنا تصور للعالم غريب عن كل معنى على الاطلاق ؟

قد أكون مستعدا ، الى حد ما ، أن أقول بأن فاليري كان لاأدريا في التاريخ • ومن هو اللاأدري ؟ انه ليس برجل يقول لا وجود لله ، وانما هو من يقول : أود أن اعرف ماذا تعني كلمة الله • فهي تنطبق على اربعة أو خمسة أشياء مختلفة • ثم أود أن اعرف بالتالي كيف ان معطيات الكائن البشري الاساسية ومعطيات الحياة والموت ، يمكن أن يفكر فيها الفكر الانساني ، معيدا تشبيه القرآن الشهير ، وقد جُعل هذا التشبيه حديثا في الاسلام : يمكن للسيارة أن تسحق النملة ولكنها لن تقدر أن تخترع المحرك الانفجاري• كانت فكرة فاليري في الواقع هي التالية ، على وجه التقريب:

أنا لا أدريّ التاريخ : فلا أؤمن بهذه الاصول التي يقترحونها ، ولكني لا أؤمن كذلك أنه بامكاننا ان نستبدل هذه الاصول بشيء اخر •

ومن جهة أخرى فان المأخوذين بالتاريخ مأخوذون أيضا بالزمن ، وبالنسبة لفاليري ، ليس للزمن دور كبير • ولكنه مع ذلك يبدو لي أنه من الصعب جدا أن يتجاهل الزمن فكرٌ حديث • كان فاليري مفكرا كبيرا، وفوق ما يكتب عنه ، وأحد المفكرين الكبار الذين صادفتهم في حياتي• ولكنه

في كثير من القضايا كان يبحث بحثا مستمرا ٠ كان ينهض عند الساعة الخامسة صباحا ويبدأ بالكتابة ليوضح ما كان يدور في ذهنه، ولكنه، في رأيي ، قد مات دون أن يوضح حقيقة ما كان يفكر في التاريخ٠ فما كان يعرفه بوضوح أنه كان يرفض المؤرخين ، وأن فئات المؤرخين لم تكن تبدو له كقيم يستند اليها ٠ لكنه لم يعرف اكثر من ذلك٠

● **هنالك فاليري ـ الشاعر أيضا ٠**

ـ يحتوي شعر فاليري في نظري على خمسمائة بيت رائع ، وما تبقى هو شعر على الطراز الامبراطوري ، كما أن هنالك ساعات دقاقة من الطراز نفسه ٠ فقد بعث ، حسب الاصطلاح ، شيئا كان قد سبقه أي مزيجا من العناصر يرجع الى «ماليرب» و «راسين» و «شينييه»٠ ذلك يعنيني لأن فيه شيئا من الموهبة ، ولكن ذلك لا يعنيني الى حد المغالاة ٠ فاليري بالنسبة الي هو بالطبع «نارسيس» ٠ والشعراء الذين أثروا في شبابي ، ككل الذين من جيلي ، هم الرمزيون ، «مالارميه» ، «فرلين» لكن تأثيره أقل من تأثير مالارميه ، والشعراء الاشرار ، و «رامبو» بالطبع ثم كلوديل ٠ ولنقل ان الشاعر الكبير بالنسبة الي كان كلوديل ٠ فيكتور هيجو هو موضوع آخر٠ كان شاعرا جبارا وكنت أدافع عنه اكثر مما كنت مذهولا بأن أرى نفسي في وسط أدبي ينتقده كثيرا ٠ ان « فيكتور هيجو ، مع الاسف » المقال الذي كتبه جيد غمر « المجلة الفرنسية الجديدة » مدة زمن طويل ٠
راجع مختاراته الشعرية ، أظنك تجد مقطعين من «أولمبيو»٠

● **ماذا في مختاراتك لفيكتور هيجو ؟**

ـ أولا الناحية الماليربية ، مطلع « فيللوكيه » : « الان وقد ابتعدت باريس ، وبلاطها ورخامها ، وكل آياتها عن عيني آتي اليك يا سيدي ، أيها الاب الذي علينا ان نؤمن به ، انني أحمل اليك ٠٠٠ قطعا من هذا القلب المليء بمجدك ، والذي قد سحقته أنت »٠

كذلك في أولمبيو : « ها قد مضى زمن طويل ، والتي قد نمت معها غادرت سريري لتذهب الى سريرك ٠ واننا لا نزال مرتبطين، الواحد بالاخر، وهي نصف حية وانا نصف ميت » ٠

ثم بدأت أدرك أنه ليس أولمبيو على الاطـلاق ، فقد مضى خمسون سنة ٠ هذا « بوز » وكان بالامكان أن يكون أولمبيو ، عندما يلعب لعب المحيط ، والموج يتقدم ويتراجع بهذا الوضع الذي لا مثيل له والذي لا يقابله شيء آخر في اللغة الفرنسية ، بدون شك ٠ وبالطبع قبر « تيوفيل غوتيه » الذي كان يعبده فاليري ٠ فقد كان فاليري يقول : ان قصيدة « السلاسل » كانت أجمل قصائده٠

● **كان لـ « كلوديل » قرابة مع فيكتور هيجو .**

ـ كان يبغضه ، لم يكن له أي تقدير ، فكأنه « غوستاف « دوريه » . كان في كلوديل شخص يريد أن يكون «جريكو» بطريقة من الطرق وكـــان ينتقد فيكتور هيجو لكونه قريبا من «روبنز» .

● **وهل كان مثل «جريكو» بالنتيجة ؟**

ـ كلا ، على الاطلاق ، على الاطلاق ، كان يريد نفسه قوطيا ، ولم يكن يحب العالم القوطي . كان بوده أن يكون رومانيا ولم يكن أبدا رومانيا . ومن جهة أخرى فان شعره الغنائي هو دون شعره المسرحي مع فارق كبير بيـــن النوعين . قمم كلوديل الشعرية العالية نجدها في عمله المسرحي ، أليـــس كذلك ؟

● **وفي بعض القصائد الغنائية .**

ـ رغم كل شيء ، رغم كل شيء ليس هناك من مقاطع مـــن القصائـــد الغنائية في مستوى المقاطع الكبيرة التي نجدهـــا في « الـــرأس الذهبي » و « المدينة » و « الحذاء الحريري » .

كان كلوديل ، في أواخر أيامه ، شديد العداوة لكل ما كان موجودا . وقد ألصق بفيكتور هيجو النقائص الكثيرة . وكذلك فعل ببودلير . وعندما كنا نتكلم منذ لحظة عن الكتاب الذين لعبوا دورا في حياة الشباب الذيـــن كانوا من جيلي لا تنس أنني من هذا الجيل الذي رأى « أزهار الشر » تدخل في الاملاك العامة .

(نقلها من الفرنسية الى العربية **ميلاد نصرالله**)

حول «كمال الحاج والفلسفة اللبنانية»

الى مجلة «مواقف»

تعليقاً على مقال السيد نخله فريفر الذي موضوعه «كمال الحاج والفلسفة اللبنانية» المنشور في «مواقف» عدد ٢١ ، أود أن أقول ان كمال الحاج لم يخطىء في تمييزه بين «الإله الشخص» الذي يؤمن بـه المسيحيون والمسلمون على السواء واله الصوفية الحلولية ، الروحانية او المادية ، التي تؤمن بوحدة الوجود *Pantheism* .

عقيدة «الاله الشخص» ترتكز على الايمان بإله روحاني ذي وجود مستقل عن الكون ، غير مندمج فيه ، كما هو الحال في إله الحلوليين الذي لا ينفصل عن الكون بل يحل في جميع اجزائه كبيرها وصغيرها ، كما يقول ابن عربي صاحب مذهب وحدة الوجود :

وما الوجـه الا واحد غير أنه
اذا انت عـددت المرايا تعـددا

أما الاله الشخص فله صفتان ، التعالي عن الكون او تخطيه والاستقلال عنه *Transcendance* وبذلك يتمتع بشخصية مستقلة فندعوه الها شخصا أو ذا شخصية متميزة .

والصفة الثانية هي الاتصال بالكون *Immanence* او الوجود فيه وبهذا يدرك خفاياه جميعاً، وهو قريب منا يحصي علينا انفاسنا ويرافقنا في كل خطوة رغم وجوده كذلك خارج الكون .

هذا فيما يتعلق بالاديان التي تؤمن بالوحدانية الروحانية . اما التي تقول بوحـدة وجود مادية وتلك التي تومن بتعدد الآلهة وترى في آلهتها أشخاصاً متفوقين يأتون باعمال خارقة على مثال آلهة اليونان القدامى ، فلا تدخل في نطاق موضوعنا .

روز غريب
(كلية بيروت للبنات)

(يراجع في هذا الموضوع كتاب «مدخل الى الفلسفة» لأزولد كوليه ، نقله الى العربيـة ابو العلاء عفيفي)

كتاب التصوف - III

ابو الحسن علي بن محمد الديلمي

عطف الالف المألوف على اللام المعطوف

١ — في معنى اسم المحبة واشتقاقها ومعانيها

١ ـ قال بعضهم والحب اسم لصفاء المودة لأن العرب تقول لصفاء بياض الاسنان ونضارتها حبب الاسنان . والحَبَاب شيء يعلو الماء عند المطر الشديد ، والحباب أيضاً حبة بيضاء نقية . وقال بعضهم : الحب مأخوذ من قولهم حباباً لان حباب الماء معظمه ، والعرب تقول : حبابك أن تفعل ذلك ، أي غايتك . ويفتح الحاء فكأنه قيل للحب حبّ لانه غاية معظم ما في القلب من المهات .

٢ ـ وقال بعضهم : الحب مأخوذ من القلق لأن العرب تسمّي القرط حِباً ، كما قال الراعي :

تبيتُ الحية النضناض منه مكانَ الحبّ يستمع السرارا

فسمي القرط حباً اما للزومه الاذن ، واما لقلقه واضطرابه . وقال بعضهم : هو مأخوذ من الحِبة ، وهي بزور نبات الصحراء ، فسمي الحب حباً لانه لباب الحياة ، كما ان الحب لباب النبات والحبّ والحبّ كالعَمر والعُمر والسَّد والسُّد بمعنى واحد .

وقال بعضهم هو مأخوذ من الحُب وهي الخابئة لاجل أنه يُمسك ما فيه ويستوفي منه فلا يدخله شيء الا ان يتفرغ عنه شيء بقدر ما دخل فيه ، ولذلك يقال لا يجتمع حُبّان في قلبٍ واحد . واذا استوفى مراد محبوبه قيل له محب .

وقيل هو مأخوذ من حب الماء لتمكنه في الارض ولزومه بها .

٣ - ... سمعت أبا قاسم بن الطيب بن علي التميمي يقول ، قال ابن الاعرابي : العشقة اللبلاب ؛ كله عشق كان أخضر أم أصفر . وانما سمي العاشق به لدقته وضعفه . وقال غيرهما : العشق نهاية الحب ، كما أن الصبابة نهاية الشوق ، والرأفة نهاية الرحمة .

وقال أبو عمرو الشيباني : العشق صخر ينحدر من الجبل فيرسب في الوادي ، وبه سمي العاشق لرسوب الحب في قلبه وثقله عليه .

وقال النضر بن شميل : يقال للسيف العشق ، وبه سمي العاشق ، فكأن الحب يصنع به ما يصنع السيف .

٤ - ... وقال ابو القاسم الجنيد بن محمد : العشق مأخوذ من العشق وهو رأس الجبل وأقصاه ؛ فعلى هذا يجب ان يقال عشق فلان اذا ازدادت المحبة وثارت وارتفعت حتى تبلغ أقصاها وتنتهي في معناها .

وقال شيخنا ابو عبدالله محمد بن خفيف انه مأخوذ من قوله «يحبهم» (٥/٥٤) ، فأفاض على الأسرار من حبه فاحتواها وألبسها لبسة من محبوبه ، فشاع في وصفه فسمي ذلك حباً باسم الحق ووصفه .

فأما ابو سعيد احمد بن محمد بن زياد الاعرابي ، فانه قال : ان لهذه القصة درجات ورتباً ومعاني وحدوداً . ولكل درجة منها اسم وعلى كل مقام منه رسم . فأولها التعرف والتأمل والتعجب والتولع والتشوف والتطلع والتعلق والتتبع والتألف والود والحب والغرام والصبابة والاستهتار والكلف والعشق والشجن والتتيم والتوله والتهالك .

... فالتعرف أول حس النفس بموضع الموافقة . والتأمل سفارة الوطن بينه وبين المواصلة . والتعجب ظفرها بموضع المطالبة . والتولع تقلبها بغلبة المنازعة . والتعلق اذعان القلب لها بصدق المشاركة . والتشوف شدة توقعها أوان المتابعة . والتطلع استطالتها لساعة المراحبة . والتتبع كثرة سؤالها لاوقات الباسطة . والتألف ركونها تحت جناح المساكنة . والود سلامة السماحة من عوارض المناقصة . والحب استحلاؤها عذوبة العاطفة ، والغرام اصاخة الكبد الداعي المجاهرة ، والصبابة حنين الروح الى طلب المناسمة ، والاستهتار ايثار موقف المعاكفة . والعشق اعطاء محضر المخالطة ، والشجن اشتعال الاحشاء عند حدود المبالغة ، والتتيم انحلال العرى بترادف المنازعة ، والتوله خلع التفقد لشروط المراقبة ، والتهالك اسقاط قدر الحياة في جنب المواجهة .

... وكل هذه المقامات والمواقف ، فان اسم الهوى يقع عليها ويلزمها . ومعنى الهوى ايثار النفس للشيء ، والدليل على ذلك قول أبي العتاهية :

فلو كان لي قلبان عشت بواحد ... وأفردت قلباً في هواك يعذب

وسئل أبو عبدالله محمد بن خفيف عن الفرق بين الخلة والمحبة ، فقال : الخلة من تخلل الشيء في الشيء بالممازجة ، كما قال الشبلي :

قد تخللت مسلك الروح مني ... ولذا سمي الخليل خليلا
فاذا ما نطقت كنت حديثي ... واذا ما سكت كنت غليلا

والمحبة من الملازمة والمفاوضة على الحب .

٥ - ... قال صاحب الكتاب : للمحبة أسماء اشتقت من رتبها ودرجاتها مختلفة الالفاظ والمعنى واحد ، وبتزايدها تختلف أسماؤها ، وهي في الجملة عشر مقامات ، وتنتهي في الحادي عشر الى العشق وهو الغاية .

... فأولها الالفة ، وهي مأخوذة من ألّفت الشيء اذا جمعت : وألّفت الكلام اذا جمعت الكلمة والكلمة بالمعنى .. فالالفة على هذا من مقاربة القلب بالقلب واتصال الحب بالقلب .

... فاذا زاد بعض الزيادة تسمى أنساً وهو الرؤية ، وهو مأخوذ من مداومة النظر الى المحبوب مع سكون النفس اليه .

... ثم الود والمودة والمواصلة . وسمي الوتد وداً لان الحبل يُربط اليه ويوصل .. وأيضاً فان الوتد يُدق في الحائط فسمي الود وداً برسوخ ذكر محبوبه في قلبه كرسوخ الوتد في الحائط .

... ثم المحبة ، وهي تمكن وجود لذّات ذكر المحبوب من قلب المحب .. ومن ها هنا تبتدىء غلبة سلطان المحبة على سلطان العقل وتعتريه الوسوسة .

... ثم الخُلّة ، ويقال خليل من الخلة وهي الصداقة ، والخليل الفقير من الخَلة . ويقال خللت الشيء اذا نظمته ،وتخلل القوم اي دخل بينهم. فاسم الخليل يحتمل جميع ذلك لانه صديق وصاحب وفقير اليه ومحتاج اليه لا الى غيره ، وتخلل ذكر خليله في لحمه ودمه : لا يذكر سواه .

... ثم العشق ، فاذا زاد بعض زيادة صار الشّغف . والعشق شدة الولوع بذكر المحبوب ، وهو الفتنة ، من قولهم : فلان شَعِف بفلان ، اذا هذى بذكره كثيراً .

... ثم الشّغف . يقال شغفت فلاناً اذا أصبت شغافه ، كما تقول كبدته اذا أصبت كبده وبطنته اذا أصبت بطنه . والشغاف غلاف القلب ، فكأنه يريد : بلغ الحب غلاف قلبه ، وانما يريد به القلب وتغلغل الحب فيه . وقال الله تعالى : « قد شغفها حباً » (١٢/٣٠) ، أي تغلغل قلبها حباً (١).

... ثم الاستهتار ، وهو كثرة الهذيان ، والتذكار وشدة الشغل والذهول به عن كل شيء وعن كل أحد . ومن ذلك قوله صلى الله عليه وسلم : سيروا فقد سبق المفردون . قيل : ومن هم يا رسول الله ؟ قال: المستهترون بذكر الله .

... ثم يكون بعده الوله ، وهو ذهول العقل من شدة الحزن ، وهي خفة تأخذ الانسان من شدة الحزن ومن الطرب . قال الشاعر :

---

١) يقول مزاحم بن عمرو ، يصف حبه :

تغلغل حيث لم يبلغ شراب ولا حزن ولم يبلغ سرورُ

وأراني طرباً في اثرهم طرب الواله، أو كالمختبل.

... ثم الهيمان، وهو ذهاب العزاء والصبر من وجود حرق نيران الحب. والهيمان من الهُيام وهو داء يأخذ الابل فلا تروى أبداً حتى تموت من العطش.

... ثم العشق وهو غليان الحب، حتى أفاض على جوارحه الظاهرة والباطنة، وقد ذكرنا اشتقاقه فيما تقدم، فأما معناه فذهاب حظه من كل شيء سوى معشوقه، حتى يذهل عن عشقه بمعشوقه.

... فهذه غاية مقامات المحبة. وبعد هذا المقام، ان زاد فيها زيادة، خرج عن حد الحب، ودخل في معنى غيرها، وانتقل اسمها الى معنى تسميه أهل هذه القصة وهم الصوفية، سكرة وغلبة، وهو ذهاب عن المحبة والعشق برؤية المحبوب المشوق، وذهاب عن كل شيء وضده(١)».

(كتاب عطف الالف المألوف على اللام المعطوف، أبو الحسن علي بن محمد الديلمي، تحقيق وتقديم ج.ك. فاديه *J. C. Vadet*، القاهرة (مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ١٩٦٢، ص ١٦-٢٤).

٢ - في اصل المحبة والعشق

١ - قال الحسين بن منصور:

«... فأقبل تعالى من الكمال على ما فيه من صفة العشق، وهذه الصفة صورة في ذاته هي ذاته. وهو كاستحسانك الشيء من ذاتك وفرحك بشيء من ذاتك. فكان على هذه الصفة المدة الطويلة التي لا يوقف على طول مدتها، وذلك ان السنة الواحدة من سنيه لو اجتمع اهل السماوات والارضين ان يعرفوا مقدارها على ما يعرف الحساب، لعجزوا لانها اوقات ازلية لا يحاط بها الا بالازلية ولا يضبطها حساب الحدث.

... فأراد الله تعالى ان يرى هذه الصفة من العشق على الانفراد ناظراً اليها مخاطباً لها. فأقبل على الازل فأبدى صورة هي صورته وذاته. والله تعالى اذا أقبل على شيء فأظهر فيه منه صورة، ابدى صورة وابدى في الصورة العلم والقدرة والحركة والارادة وسائر صفاته. فلما تجلى تعالى ابدى شخصاً هو هو فنظر اليه دهراً من دهره، ثم سلم عليه دهراً، ثم حياه دهراً من دهره، ثم خاطبه ثم هنأه ثم بشره، ثم هكذا حتى يأتي على جميع ما يعرف وما لا يعرف أكثر.

... فلما نظر اليه وملكه، تجلى فيه وتجلى منه.» فهذا رأي الحسين بن منصور في أصل العشق والمحبة. والفرق بينه وبين قول الاوائل ان الاوائل جعلوها مبدَعاً وهو جعله ذاتياً.

٢ - وسئل بعض الفلاسفة، وأنا حاضر، عن بدء العشق فقال: اول من عشق البارىء تعالى عشق نفسه حيث لا سواه.

(المصدر السابق، ص ٢٦ - ٢٨)

---

١) في نسخة: وَصَدّه.

٣ - ... فان النفس اذا لم تكن مهيأة لقبول المحبة الطبيعية لم تقبل المحبة الإلهية .
(المصدر نفسه ، ص ٣٦)

٤ - ... فالمحبة التي كانت اول بارز برز من الصفات كان معنى نورانياً ظهر من الازل الى الحدث ، فانقسم ثلاثــة : محباً ومحبوباً ومحبة وهي كانت من اصل واحد . فان قيل : كيف انقسم الواحد ثلاثة ؟ وكيف يكون تأثير الواحد ثلاثة ؟ قلنا : هي ثلاثة فيما انت ، واحدة فيما هي ، وذاك ان اغراضنا من ذلك طلب الاحدية في كل شيء ، لانها ظاهرة في كل معقول وموهوم ومحسوس . وسنبين ذلــك من الاصلين الصحيحين اللذين لا شك فيهما عند اهل المعرفة واليهما الرجوع في كل مشكلة وهما الحروف والعدد .

اعلم ان المحبة قبل الابداء من عين الاحدية كانت مجموعة لا صورة لها في المعقول ولا العلم ، ولا للمعرفة الى كيفيتها سبيل .

... فأما من حيث الحروف ، فاعلم ان اصل كل موهوم ومعقــول ومحسوس كان الحروف الثمانية والعشرين والتسعة والعشرين ، وهي دلت على كل شيء وبانت عن كل شيء . واصل الحروف كلها هي الالف ومنها بدت سائرها ، وهي اشارة الى التوحيد . وهي حرف هوائي لا يُضبط ولا صورة لها في الحس ، بل هي موهومة في الاصل .

فاذا أردت ان تبرزها من الموهوم الى المعقول جعلت لها مثالاً في الحدث والرسم ، فخططت لها صورة الالف على الانفراد ، صورة قائمة بنفسها منفردة عن أخواتها بحدود وهي : النقطــة والمدة والرفع . فأعطاك الثلاثة معنى الواحد .

... ثم اذا اردت ان تخرج الالف من المعقول الى المعروف لتعرف تعقل هــذه الصورة الواحدة المعقولة القائمة بنفسها ، ألفت احرفاً ثلاثة ، يدلك بذلك تأليفها على معرفة ماهية هذا الواحد ، وهي هجاء الالف ، وهو الف ولام وفاء ، وهذه صورتها : الف ، فأعطاك هذه الثلاثة ايضاً معنى الواحد في المنزلة الثالثة وهي المعرفة .

... فان اردت ان تعتبر اتحاد المحب والمحبوب والمحبة على ما ذكرناه قبل ، فتأمل هجــاء الالف ... فاذا قسمتها قلت ألف ، اي احب وهو المحب ، ثم قلت : إلف وهو المحبوب ، ثم قلت : ألْف وهو فعل الله عز وجل بينهما وهي المحبة .

... اما من حيث العــدد فاعلم ان العدد مركب من ثلاثة انواع : اوله الآحاد وحشوه العشرات وغايته المئات . فأعطاك هذه الانواع الثلاثة معنى الحساب جملة ، كما اعطاك النقطــة والمدة والرفع معنى الالف ، وكما اعطاك الالف اللام ،والفاء معنى الالف من المــنزلة الثانية . فكان معنى البادىء في العدد موضع النقطة في الخط ، والعشرات موضع المدة ، والمئات موضع الرفع . فابتدأ بابتدائه وانتهى بانتهائه .

فاذا بلغ العدد الالف ، فهو تكرير ، فكان صورة الالف في النهاية من حيث العدد صورة الالف في البداية من حيث الحروف ومعناه معناها ، لان الالف واحد في صــورة الاصل وواحد من حيث العدد وواحد في حساب الجُمّل.وكان معناهأن الالف واحد والواحد الف بأن ترد النهاية الى البداية والبداية الى النهاية لانه هو الاول والآخر والظاهر والباطن وهو اول كل شيء وآخر كل شيء .

(المصدر نفسه ، ص ٣٧ - ٣٩)

٥ ـ سئل بعض الاعراب عن العشق ، فقال : هو اغمض مسلكاً في القلب من الروح في الجسد ، واملك بالنفس من النفس . بطن فظهر ، ولطف فامتنع وصفه عن اللسان ، فهو بين السحر والجنون .

٦ ـ وقيل لرجل من بني عذرة : مالكم تذوبون في العشق ، كما يذوب الملح في الماء ؟ فقال: لاننا نرى ما لا ترون ، ونسمع ما لا تسمعون ، ونعصي العواذل واللوام .

(المصدر نفسه ، ص ٥٤ ـ ٥٥)

٧ ـ ... ان المحبة لما كانت مشوبة النور بالظلمة ، والصفاء بالكدر ، والحلاوة بالمرارة.. أثرت النورانية لذة فأثرت الظلمة كربة وأثر الصفاء حلاوة وأثرت الكدورة مرارة ، فتتولد منها احوال مختلفة متغايرة ، من اجلها اختلفت احوال المحبين وتضادت مذاقاتهم : كالحب والبغض ، والقرب والبعد ، والهجر والوصل ، والنأي والتداني ، والجفاء والوفاء ، والغلظة والرقة ، والشدة والرخاء ، والبؤس والسعة ، والعذاب والرحمة ، والالم والراحة ، والرضا والسخط ، والصبر والجزع ، والعفو والعقوبة ، واليأس والطمع ، والخوف والرجاء ، والذل والعناد ، والمرض والعافية ، وآخر هذا كله الموت .

(المصدر نفسه ، ص ٧١)

٨ ـ ... المحبة صفة للمحب ما ثبتت نسبته فيها . فاذا ارتفعت نسبته فيها نقل عنها الى غيرها . فاذا نقل عنها اشتق له من المنقول اليه اسم ومن الحال البادي له نعت ، وادرج الحال الماضي في المستقبل من الحال . فسمي حينئذ سكراناً او مغلوباً او مصطلماً او مدروجاً . هكذا اذا كان انتقاله من المحبة الى المحبة ، معناه اذا تناهى فيها الى حد الفناء بها لها فيها .

فأما اذا نقل عند التناهي الى محل المعرفة ، لم يكن مغلوباً بها ولا مصطلماً ولا سكراناً منها ، بل تتدرج نسبة المحب في نسبة المعرفة ، فيكون محباً عارفاً . فيرتفع محله عن هذه الرتبة حتى يستحق ما مضى منها فيما يرى منها ، فيذوق منها نوعاً غير هذا النوع . ويكون ممن طرأت عليه المحبة بعد المعرفة ، وصارت المحبة له مقاماً بعد ان كانت له حالاً . وهذا مقام شريف جداً عند اهل المعرفة ، والى هذا يشير القوم . واشار اليه سمنون ، وكان ممن غلبت عليه المحبة بعد المعرفة ، فقال :

وكنتُ ارى اني بلغتُ من الهوى الى غايةٍ ما بعدها لي مَذهبُ
فلما تفرقنا تذكرت ما مضى وايقنتُ اني انما كنتُ ألعبُ

واعلم ان المحبين من اهل الطبيعة تناهت محبتهم الى ذهاب العقل والدهشة والتوحش ، ثم ادى ذلك منهم بهم الى الهلاك والموت . وليس هكذا حال الآلهيين منهم ، فان حال تناهيهم اما الى الاتحاد بالمحبوب وهو الحياة الدائمة ، او الى مقام التوحيد وهو الوصول بالمحبوب وشهود الشواهد بالشاهد المحبوب حتى كأنها هو حقيقة كل شيء ومنه كل شيء وبه كل شيء وله كل شيء وعنه كل شيء وهو في كل شيء، وسع كل شيء ولكل شيء وبكل شيء وعن كل شيء ، وكأنه لا بشيء ولا لشيء ولا عن شيء ولا من شيء ولا في شيء ولا شيء ...

(المصدر نفسه ، ص ١١٠ ـ ١١١)

ابو الحسن علي بن محمد الديلمي